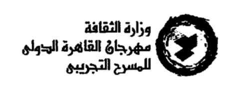
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

السارد في المسرح

تأليف : أنخل آبوين جو تاليث

ترجمة وتقديم : د. خالد سالم
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : د. حسن عطية
أكاديمية الفنون



السارد فى المسرح

تأليف : أنخل آبوين جونثاليث

ترجمة وتقديم : د. خالد سالم
مركز اللغات والترجمة
بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. حسن عطيه
أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الأسبانى :

El NARRADOR

EN EL TEATRO

La mediación como

procedimiento en el discurso

teatral del siglo XX

Por

Ángel Abuín González

SANTIAGO DE COMPOSTELA

1997

السارد فى المسرح

الوساطة كمسلك في خطاب

القرن العشرين المسرحي

كلمة وزير الثقافة

كان لا بد من تجاوز فخ العداء للتجديد، أى للتجريب الذى يعنى دوام التوجه إلى ابتكار الجديد، والذى يعنى أيضاً طرح التساؤلات حول علاقة الناس بثقافة مجتمعهم فى إطار مناخه ومستجداته. وكان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى -فى تصورى- هو عتبة تجاوز هذا الفخ، من منطلق أنه يقدم «بانوراما» متنوعة ومتعددة لمختلف محاولات التجريب فى دول العالم التى تطرح تساؤلاتها على ثقافاتها بأساليب يغاير بعضها بعضاً، وبرؤى تكشف عن اهتمامات مجموعات البشر فى عالمنا المعاصر، تتيح لنا إمكانية تعرّف هذه الرؤى والتجارب، وأيضاً تقييمها، والذى يستوجب استخدام معايير للحكم تتجاوز قوائم المعايير المسبقة. وباستطلاع ذاكرة الأيام، ولخمسة عشر عاماً مضت، استعيد كيف كان استقبال هذا المهرجان من البعض على أنه الخطر الداهم الذى يهدد مسرحنا وثقافتنا، وأيضاً كيف ساند البعض هذا المهرجان، مواجهين حملات العداء ضد التجديد والحرية، ثم انتصر فكر الابتكار والتجديد، وعندئذ استمر هذا المهرجان، بل راح يترسخ وجوده كمؤسسة ثقافية فاعلة بمصداقيته وجديته، ليس فى مصر والبلاد العربية فحسب؛ بل فى العالم أجمع، مشاركة، ودعما، وتقديراً، حتى جسد المهرجان حقاً إنسانياً يتيح للناس أن يتعرفوا تجارب الآخرين ورؤاهم، وأن يناقشوا -أيضاً- هذه الرؤى دون وصاية، أو مصادرة، وإقصاء.

المسألة عندى كانت -وما زالت- تتعدى أية تبسيطات تخل بتوجهنا العام فى مواجهة الإرهاب الفكرى، وفخاخ الجمود والتصلب، والانكفاء على الذات. المسألة هى -حصراً- الانتصار لتغيير واقعنا عبر ابتكاراتنا وإنتاجنا الفكرى والفنى، بلا عناد ومكابرة؛ بل بعقل قادر على التواصل والتحاور.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

أثار عرض «غادة الكاميليا» الذى قدمه «ماير خولد» عام ١٩٣٤ كثيراً من التساؤلات من جانب الحركة النقدية حول مدى حرية المخرج، وأيضاً حول قدسية النص المسرحى. وبعد عامين من تجربته المثيرة تلك، وفى معرض تعليقه على عرض «عطيل»، الذى قدمه مسرح « مالى» فى موسكو عام ١٩٣٦، تساءل « ماير خولد» عما أسماه «أسلوب العرض» قائلا : «هل كان فى استطاعتنا العثور على أسلوب من أجل عرض «غادة الكاميليا» مثلا، بالاقتصار على مجالات ذلك العصر وحدها؟ طبعًا، لا. فنحن بحاجة إلى استشارة «مانيه» و«رينوار»، هذين الفنانين العظيمين فى ذلك العصر. دون ذلك لم يكن فى مقدورنا أن ننظر بشكل حقيقى إلى مجالات الأزياء، والتعبير بواسطة الضوء واللون، وتوزيع الأجسام، وتنظيم كل ما يوجد على خشبة المسرح». والحقيقة أن «ماير خولد» لم يكتف باستشارة «رينوار» و«مانيه» فقط؛ بل مارس حريته الإبداعية فى الاستشارة والاستعانة بنصوص من أعمال «جوستاف فلوبير» و«إميل زولا»، وطعّم بها العرض الذى قدم به رؤيته لـ «غادة الكاميليا» عام ١٩٣٤، والذى رغم تعنت الاستجابة النقدية له، إلا أنه يعد أعظم أعمال «ماير خولد» جماهيريا –بلا منازع– فى الثلاثينيات. صحيح أن «ماير خولد» كان يؤمن بحرية الإبداع، إذ يؤكد دائماً أن «المسرح لا يحتمل الركود والجمود»، لكن الصحيح أيضاً أن مجافاة المسرح للجمود لا تعنى أن الحرية تنحو إلى تقويض كل شىء، أو أنها تستهدف الهجوم على كل صور الإبداعات السابقة؛ وإنما هى حرية استكشاف الجديد، حرية التجريب فى استنباط الصيغ والأساليب التى تنفتح على الأشياء، وتنفلت من الأطر المسبقة، وتطرح تصورات مختلفة معاصرة، فالمسرح لدى «ماير خولد» تتحدد طبيعته فى أنه «لا يعترف إلا بالمعاصرة حتى فى تناوله موضوعات الماضى، وتلك هى طبيعة المسرح»، أى إن بوصلة العرض المسرحى توجهه دائماً إلى : «هنا» و«الآن»، مهما كان النص سابقاً فى زمن كتابته. دلالة حديث «ماير خولد» –إذن– أن المسرح عالم موازٍ لعالمنا الحقيقى الذى نعيشه، يساءله، ويجتاحه، ويرغب فى أن يصير العالم الحقيقى، ليس بحجبه، لكن بكشفه ومفاجأته،

لذا فإن المسرح كما يطرح «بيتر بروك» مؤكداً «يجب ألا يكون مملاً، ولا يجب أن يكون تقليدياً. يجب أن يكون غير متوقع. المسرح يقودنا إلى الحقيقة من خلال المفاجأة، ومن خلال الإثارة. إنه يجعل من الماضى والمستقبل جزءاً من الحاضر، ويمحو المسافة فيما بيننا وبين ما يكون بعيداً عنا». لذا فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، عندما يتساءل فى ندوته الرئيسة لدورته الخامسة عشرة فى عام ٢٠٠٣، عن التجريب فى زمن الأزمات، فإن السؤال يجدد طرح مفهوم ضرورة مغادرة المسرح للقوالب الجاهزة، وارتباطه بزمنه وعصره، واستدعائه الدائم لحريته التى هى طبيعته، رافضًا القول بأن «المجتمع الذى يعانى البناء الاجتماعى والسياسى ينظر إلى المسرح ليس بوصفه هدفا؛ وإنما كوسيلة: ألم يكن المسرح «أيام الحرية» وسيلة للدعاية، وأيام «الإرهاق السياسى» وسيلة للتسلية؟» إذ ما أن يسود هذا القول وينتشر حتى يغدو الحاضر محاصراً، ولا يدرى أصحابه أنهم محاصرون، ولا يصبح الماضى والمستقبل جزءاً من الحاضر، ووطناً للتصدى للإكراه والاستتباع.

ترى هل تسيد هذا الوضع وانتشر مما دعا «بيتر بروك» أن يعلن: «المسرح اليوم يقف ببنيته القديمة لم يتغير، وإنه لم يعد جزءاً من زمنه، وكنتيجة، ولأسباب عديدة، فإن المسرح فى جميع أنحاء العالم فى أزمة!!» هل أصبحت «ميديا» الترويج أداة نفى وإكراه للمسرح، تحاصره وتسعى لتثبيت عجزه عن مواجهتها، وهل يشكل تعنت الاستجابة النقدية لتيارات التجريب المعاصرة تهديداً حقيقياً لحريته وازدهاره؟! إننا نعرض على الأسرة المسرحية العالمية تساءلنا، ونرفض الأجوبة الصامتة كافة، فهى الضلال الذى يسد المنافذ كلها أمامنا.

للمرة الخامسة عشرة نعاود الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، والذى أثبتت دورات الأيام والأحداث تعاظم حاجة المجتمع إليه، بقدر ما يتضاعف لدينا حس افتقاده من قبل إنشائه، كتعزيز لتوجه إعادة التفكير فى كل شيء!!

أ.د. فوزى فهمى

تقـــديم

لئن فُهم حضور السارد في الرواية على أنه ضروري كجسر اتصالي بين السرد والمتلقي، فإن هذين العالمين لا يلتقيان في المسرح الدرامي حيث لا يتكلم الكاتب باسمه إطلاقاً، ويقتصر ظهوره على بعض الأشكال المسرحية، وبشكل خاص في المسرح الملحمي. في هذا السياق يؤكد باتريس بافيس على أن بعض الأشكال التقليدية، كالمسارح الإفريقية والشرقية، تلجأ إليه كثيراً كوسيط بين جمهور وأشخاص. فمخرج المشهد يتصرف أمام النص كسارد، نظراً لأنه ينتقي وجهة نظر ويقص حكاية كأي فاعل كلام يحدد المداخلات نصياً ومشهدياً.

والسارد لا يتدخل في نص العمل، باستثناء المقدمة أو في الإرشادات المسرحية عندما تقال أو تُعرض. وبهذه الطريقة يمكن أن يكون هناك سارد تحت صورة شخص مكلف بالإخبار عن الأشخاص الآخرين والتعليق على الأحداث مباشرةً. والحالة الأكثر انتشاراً هي حالة الشخص-السارد الذي يحكي ما لم يتمكن عرضه مباشرةً على المسرح لأسباب تتعلق باللياقة أو الاحتمال. وأحياناً نجد أن من الصعب رسم الحد بين السرد والحدث الدرامي، نظراً لأن كلام السارد مرتبط دائماً بخشبة المسرح ولأنه يتحول إلى "درامي" تقريباً. والسارد يتولى مسؤولية الفرجة، أي هو القائم على الحفل، منظم مواد الحكاية ويقترح الحل لمشاكلها. وهو يزود الجمهور مباشرةً بمعلومات ضرورية، أو يرى المؤلف أنها ضرورية، يخبره بتفاصيل، بمواقف، بأحداث مباشرة.

ويرى مؤلف هذا الكتاب -وهو أستاذ متخصص في جامعة سانتياغو دي كومبوستيلا، أو شانت ياقب حسب التقليد العربي، في إقليم غليثية، شمالي غرب إسبانيا، وله دراسات في هذا المجال- الذي بين أيدينا أنه إذا كان في

القصة يمكن فهم حضور سارد كجسر اتصالى ضرورى بين المتلقى وما هو مسرود، فإن هذين العالمين لا يمكن لهما أن يلتقيا إطلاقاً. فى الدراما فالسارد عنصر غير اعتيادى، اصطناعى، من الناحية المبدئية، لا يجب أن يقف كحائط بين ما هو خيالى وما هو واقعى، مانعاً الطرفين من الاتصال، مذكراً الاستحالة المطلقة بأن يتساوى الفن والحياة، الوهم والواقع: وبهذا سيتولد التأمل المستمر والمبعد للمشاهد حول الأحداث الممثلة. وبالفعل فإن هؤلاء الأشخاص الساردين الذين يجتهدون فى وضع إبعاد، علاقة استغراب بينهم أنفسهم وبين مختلف الأشخاص، يبرزون فى حكاياتهم الفارق القائم بين "الممثِل" و"الممثَل" فى دورهم كوسيط بين الجمهور والواقع المعاد خلقه على المسرح. وهكذا فإن المسرح الذى لديه سارد يقف فى مجال المحاكاة الشكلية: المؤلف يلعب بأشكال تعبيرية مختلفة، فى نقل مثمر للقواعد البنيوية للسرد إلى الدراما، بحيث إن فى داخل "تقليد" هو نفس شكل الشيىء المنتج أو المقلَد.

رغم أن هذا التغيير الجذرى فى بناء الأعمال وفى تعريف تقاليدها لا يؤثر مباشرةً على الجوهر الأخير للدراما، أى، على مفهوم التمثيل، وهو السبب الذى لا يؤدى إطلاقاً إلى اكتشاف النوع، فإنه بالفعل يسهم بشكل حاسم، مع ذلك، على تطوره وإثرائه، إلى درجة أن هذا النوع من العلميات السردية فقد مع الاستعمال جزءً من قدرته الأولى، المرتبطة بشفرة أيدلوجية واضحة، كى تنضم إلى الموارد المشتركة للنوع.

وهذا الكتاب نظراً لطبيعته السيميوطيقية يدخل نظام يطلق عليه علم السرد المقارن، نظراً لأنها تعالج جانباً حدودياً، السارد فى المسرح، فى وسط الطريق بين جنسين فى تناضح مستمر. ومن الغريب أننا نندمج فى عالم الدراسات

الروائية، محاولين الاستفادة من اكتشافاتها، دون التخلى عن أن يكون هدف لدراسة أولية ومباشرة لأعمال درامية .ويمكن حينئذ التماس العذر عند التطرق إلى صيغة مختلطة فى الكثير من الجوانب، اللجوء أيضاً إلى مفاهيم وألفاظ خاصة بعلامات الدراما. وبالفعل فإن السرد والدراما يمكن أن يكون لهما أصل روائى مشترك إذا قبلنا أن "الأدب يبدأ بسرد حكاية". علماً بأن "السرد، على عكس المسرح، يقوم بالكامل على اللغة. وهذا يفيد فى إبراز الأهمية الجلية والغريبة للغة، العرض أو المعروض، وكذلك للخيال، فى هذا الشكل الغريب للمسرح مع سارد. وإذا كان الشخص فى المسرح دائماً إنسان يتكلم، إذا كان خلف حضوره تختفى دائماً حكاية افتراضية فإننا فى مملكة أشخاص-الحكاية.

فى إطار مفهوم السارد فى المسرح هناك مجموعة واسعة ومتجانسة من المعانى صنفها نقاد متخصصون. من بينهم ساردون داخليون، أى الذين يحكون لآخرين، كالمشاهد، ما حدث قبل أن يبدأ الحدث، أو ما يحدث خارج الخشبة. وهناك ساردون مونودراميون فكثير من الأعمال الدرامية تتطور، كنوع من "عرض النفس من خلال الحديث المنفرد، المونولوج، المستمر لشخص أو لعدة أشخاص، عبر حوار منفرد يلخص حالة النفس، أفكار، آراء أو تعليقات شخص يفترض فقط أو، فى كل الأحوال، يتظاهر بالتوجه إلى أحد ليس موجوداً على المسرح.

وإلى جانب هذين النوعين هناك ساردون توليديون، أى شخص ما، على خلاف التصنيفين السابقين، يخلق، يولد عبر خطاب، عالماً درامياً يسكنه أشخاص آخرون فى ظرف مختلف من ناحية الكينونة. وفى المسرح، مثلما فى الرواية، يمكن أن نرى ذلك مع ساردين ، على الخشبة، يحكون للمشاهد

الأحداث التى سيراها ممثلةً، بحيث إن التمثيل يكون فقط قصاً لما رآه السارد أو يرغب فى أن يجعلنا نعتقد أنه رآه.

أما النوع الرابع فهو ساردون مقدمون، ساردون- إطار. أشخاص يظلون، فى المقدمات أو الخواتم، خارج العالم الخيالى للعمل لمناقشة تفاصيلهم، منذ البداية أو النهاية. ومن بين وظائفهم توجد وظيفة وضع الحدود أو الأطر، وهى معتمدة فى بعض الأحيان على إحالة سلطة مشرعة، الله أو المؤلف، تضمن وتبرر نشأة العمل.

فى هذا السياق حرى بنا أن نشير إلى ظاهرة أخرى متاخمة: العرف المجازى للعرض، الذى يتلقى المشاهد من خلاله معلومات عن كيف يفهم ما سوف يُقَدم فى الحال على الخشبة، بحيث يوضع وفاق مسبق ضمنى بين المؤلف والممثلين والجمهور من أجل تفسير صحيح لمختلف اللغات الذاتية للمشهد، اتفاق معهود يتحكم فى تطور التمثيل.

والأعراف المجازية فى المسرح تتحكم فى التصرف بين الممثلين والجمهور: إنها تتولى وضع التقسيم الملائم بين الخيال فى المسرح وعالم الواقع الاجتماعى، وبشكل خاص، تتدخل بشكل حاسم فى حدث أن الرسالة المسرحية تُحل شفرتها ويعاد حلها بشكل سليم من قبل المشاهد: "إنها المعانى التى يُقنع الجمهور من خلالها بقبول الشخصيات والمواقف ذات الصلاحية العابرة والمتاخمة للمسرح". ولهذا فضل البعض أن يطلق "تقديمية "presentacionales على هذا النوع من الأعراف، لأنها تؤثر بشكل خاص على تحديد المسرح أمام الحياة اليومية. وبالفعل، منذ العصور الوسطى، فإن كتاب المسرح يواجهون مشكلة فصل المسرح عن العالم العادى الذى يحيط بهم، تحديد العمل كعمل، العرض كعرض. بين

الأعراف المستخدمة تدرج المقدمات والخواتم، المسرح فى المسرح، التناجى، وطرق أخرى للتوجه مباشرةً إلى الجمهور هى، فى حالة السارد، تلفت الانتباه إلى الطابع الدرامى للعمل.

هذه الأعراف العرضية لها علاقة، بلا شك، مع السارد فى المسرح، كما يفهم هنا. ومع ذلك يجب أن نشير إلى شخصية "مقدم" مجهول يشير من المقدمة حدود الخيال، كى يدخل بعد ذلك العمل مع وصف مفصل من الحبكة، ليس مساوياً دائماً لوصف سارد، لسببين مكملين: أولاً: لأنه داخل بنية عمل، يظل تدخله، على خلاف السارد، شبه مبعدة دائماً، مبعدة كاملاً عن مجموع يتطور بحرية، بعيد عن أى وسيط، ولأن وظيفته، محددة بالفضاء المنفصل والمقلص من مقدمة أو خاتمة، ليس لها بالضرورة أن تكون وظيفة إنتاج نوع من التأمل فى الحدث الدرامى، مثلما يحدث دائماً مع ظهور سارد على خشبة مسرح .

واللجوء إلى سارد على المسرح يلازم فرض شكل وحيد الصوت. والقدرة الروائية العظيمة للمونولوج -بلا شك أحد أسباب ميل الدراما المعاصرة إلى الابتعاد عن الحوار. و من السهل على الكاتب المسرحى عبر المونولوج تفكيك، تجزئة أو تحويل الزمن الحاضر الخاص بالخشبة إلى أشكال زمنية أخرى. ومرسل مونولوج لديه القدرة على ضغط الزمن، على تجميده، على التحرك كيفما شاء إلى الخلف أو إلى الأمام، واضعاً فى المقدمة مفهوم الوقت من قبل السارد. والمونولوج يسمح بسيولة روائية أكبر تبحث عن تخطى "الحدود النفسية للفضاء المسرحى" عبث دور السارد التى تسهم فى التلاعب برأى الجمهور، فى توجيه نشاطه لإعطاء معنى لما يشاهده.

والحديث هنا يتم عن السرد فى حين أن ما يحدث على الخشبة "تمثيل درامى" للحكى الذى يفهم من سارد، وسيكون سارداً ذلك الشخص الذى يتولى

قص ما يرى المشاهدون أنه يحدث على الخشبة: شخص وظيفته بكل بساطة هى سرد حكاية. مع خصوصية الخطاب الشفهى للأحداث مترجم، فى عملية سمطقة متناهية لشفرة شفهية إلى أخرى سمعية بصرية. ويقوم السارد بدور رئيس فى شعائر العرض، وظيفته هى عرض عمل مسرحى حيث يستمتع الأشخاص بدور المذيعين، دون أن يكونوا فى الواقع ناطقين لرسالتهم الذاتية. وإجمالاً فإن السارد سيقدم نطق الأشخاص على أنه من إبداعه الشخصى، مهما كانت ضآلة طبيعة مداخلاته.

وخارج العالم الخيالى لما هو ممثل، أو، على وجه الدقة، بخلق مستوى آخر ضمنه، فإن السارد يشرح، يفسر، "يشرح العمل، يفسر العرض"، يدير الأشخاص الآخرين على خشبة المسرح. والخيال الدرامى القائم على فعل مقدم مباشرةً إلى الجمهور، دون وساطة المؤلف، يظل بهذا الشكل "متضرراً" لظهور شخص يقوم بدور مشابه لدور الراوى فى الرواية: من خلال تعليقاته، تلخيصاته، تحولاته، سيجد المشاهد نفسه وسط صعوبة تحديد ما إذا كان يتكلم شخص فقط أو ما إذا كانت، على العكس، كلماته تنقل إلى الخشبة خطاب المؤلف نفسه. وفى هذه المجموعة تضم تشكيلة واسعة من الساردين تشمل ابتداءً من المبدعين المميزين، الآلهة المخفيين الذين يسمح لهم "علمهم الواسع" معرفة ما لا يمكن معرفته بالتحديد عبر الوسائل الطبيعية حتى الأشخاص ذوى المعرفة المحدودة، المبعدين عن حكيها فى الزمن والفضاء، الذين ينظرون إلى الخلف لإطلاق العنان للذكريات.

مشكلة السارد تشير أساساً إلى ما يطلق عليه صوت. هناك شيء آخر وهو الطريقة، أى تحرى الشخص الذى يتم على أساس وجهة نظره تنظيم بنية كل

عمل، معرفة من يرى وعبر من نرى. ولتحديد البؤرة، ليس ضرورياً وجود سارد على المسرح، رغم أنه عندما يحدث هذا الحضور، فإن الخطاب المسرود سيكون عادةً مسلطاً عليه الضوء عبر شخصيته. والرؤية من الخارج وهى معتادة فى المسرح، تميل إلى تمثيل الخواص الممكن ملاحظتها مادياً فى الشخوص، فى فضاء، فى فعل أو عدة أفعال، وإن كان ذلك لمرات قليلة فى حالتها المحضة.

عند تصنيف الإرشادات يشار إلى تلك التى توجه بشكل قاطع إلى الفنيين أو إلى المدير. باعتبارهم المسؤولين عن التمثيل وهم يمثلون القارئ الضمنى أو المرسل إليه: هى التى يطلق عليها المسرحات غير المقروءة التى، نظراً لكثرة الاصطلاحات اللفظية التى تقدمها، يفضل تسمية المسرحات الفنية. وظائفها متعددة: اسمية (من يتكلم وإلى من) ، نغمية (كيف يتم الكلام: نبرات الكلام، تصرف المتكلم)، مكانية (تدقيق حول المكان المسرحى حيث يتحقق فعل الكلام: أثاث أو لوازم)، سينوغرافية (إيماءة، إشارة، حركة، مظهر مادى، ملابس). والتفاصيل المبالغ فيها فى أداء هذه الوظائف، وهو منطقى، من شأنه أن يثير التقارب بين المسرح والرواية، ويبدو مثيراً للفضول إثبات أن اللحظة التى تُعد فيها "حقيقية، موضوعية، درامية وطبيعية" أكثر، مثلما يحدث فى بعض مسرحيات القرن التاسع عشر، إذ يرى البعض أنه أخذ المسرح فى السقوط "فى الوصف النفسى وعليه فى الوصف الملحمى".

وعلى مستوى المسرح الإسبانى أبرز مؤلف هذا الكتاب بعض الدقة والتفصيل اللذين عالج بهما الكاتب الإسبانى بويرو باييخو- ترجم بعض أعماله الناقد المصرى صلاح فضل- الإرشادات، خواص مشتقة بلا شك من هوايته المبكرة

للتصوير الزيتى وكذلك للمعرفة الواسعة لأجهزة المؤثرات المسرحية. ويرى النقاد أن الإرشادات فى أعمال المسرحى الإسبانى بويرو بايخو ليست مجرد تعليمات للممثلين والمخرجين والفنيين: إنها أدلة شيقة لطريقة رؤية المؤلف للصراع وكيف يجب أن يراه كل الذين يتدخلون فى المونتاج. والممثلون. على سبيل المثال، لديهم قواعد عديدة للتمثيل تبدو صوتاً للمخرج أكثر منه للمؤلف. وهو ما يقود إلى حالة غريبة للمخرج الضمنى. وأمام مسرح "أدبى" محض، يسجل بويرو بايخو فى جيل جديد من المؤلفين الدراميين كان يريد فى أوروبا الخمسينيات أن يرد على حركة الإصلاح التى بدأها فى مطلع القرن مخرجو المسرح بادئين فى أعمالهم باهتماماً خاصاً بالعوامل المادية للتعبير المسرحى: النص بالنسبة لهم إخراج مكتوب .

وروائية الدراما التى تتحول إليها أحياناً الإرشادات، تجبر المتلقى على اتخاذ زاوية تقسيم أو تفسير مختلفة عند مواجهة النص، بفرض طريقة فهم للعالم الدرامى. وحضور وسيط، سارد، يفتح احتمالات تلاعب أكبر للمؤلف بعمليات إثارة فهم للعمل. ودون التلوث الحسى الذى يعنى الحدث المادى للتمثيل، فإن صوت الإرشادات يظل حراً، على سبيل المثال، لدفع أشياء محددة إلى مستوى الرمز. هذا بالإضافة إلى أنه قبل أن يتكلم الأشخاص فإن الإرشادات تحرض القارئ على خلق عالم مستقل تسكنه كائنات خيالية، وبذلك تسهم، كإطار، لخلق تعود رجوعى، يظهر فقط فى بداية الحوار فى المسرح. يجب ألا ننسى أنه إذا كان حقيقياً، على مستوى تعبير حالات الضمير، أن الرواية تتفوق على المسرح فى فن تقديم معلومات للقارئ، وإن الإرشادات تفيد كثيراً فى تعزيز هذا التصور، بإفساح المجال أمام ترجمة لغوية لذاتية شخص من خلال صوت روائى، وفى مواجهة الطابع المتجزئ للنص الدرامى، ومن منطلق الغيرة من الرواية، فإن

على كاتب المسرح الإكمال ولهذا فإن الإرشادات هى أداة لها أكثر من صلاحية بين ما لديه، والرواية تغزو عالم الدراما تحت قانون: مؤلف كان يريد أن يجعل كلاً من اقتراحه المسرحى.

فى الواقع أن "الهمسة المسرحية للإخراج تجعل ممكناً للكاتب المسرحى الحديث أن يملك العالمين: الدرامى والروائى. فى الزمن الأول، فى تاريخ الدراما، نجد أن الهمسة المسرحية تصبح جزءً متداخلاً فى المسرحية. وطبيعة الإرشادات مزدوجة: لائحتها، متناقضة، إلي جانب أنها جزء مكون فريد فى إجمالى خطاب خيالى، الدراما، تشكل وسيلة تبادل بين النص المكتوب والمشهد، يؤدى إلى التعبير عن عدد من التعليمات العملية والجادة للفنيين المكلفين بالتمثيل، على جوانب متنوعة مثل الحركية أو خاصية المنظر المسرحى.

يصعب تحديد الأطر التى تسمح بتحديد مناسب للدراما مقارنةً بأنواع أدبية أخرى. فمسرح القرن العشرين اتبع مسيرة خاصة، تم تلخيصها فى فصول سابقة، قامت من خلال الخواص الخاصة للفن الروائى، بإبعاده من أى من محاولة تحديد واضحة. وهكذا فإن الكثيرين من المؤلفين تأسفوا على غياب سارد يفرض من الخشبة وجهة نظره الوحيدة، التى تتدخل فى الأحداث، والتى توضح بشكل ما مدلول العمل. ومسرح بريشت الملحمى، المشار إليه فى هذا الكتاب كنموذج، يفرض منظوراً موحداً، شخصياً، يسمح للمشاهد المواجهة مع الحكاية الممثلة من موقع الإقصاء و، بالتالى، من النقد، وقارئ رواية تاريخية.

ومن أجل الخروج من هذا الغموض الظاهرى الذى انتهى إلى محو الحدود بين الرواية والدراما، تذهب الناقدة الإسبانية كارمن بوبيس نابيس إلى أن المعيار الأكثر ملاحظةً للتفريق بين أجناس أدبية يجب أن يكون الاهتمام بعمليات

توصيلها. وبالفعل فإن دارسة الطبيعة الخاصة بالاتصال فى الرواية وفى المسرح، كنقطة انطلاق، ضرورية، وهو ما تعالجه هذه الدراسة.

ويمكن وضع حد أولى بين نوعين من الاتصال، أو نصين، وذلك عبر المواجهة بين إخفاء المؤلف فى المسرح، الجنس الوحيد الذى يمتلك فيه الأشخاص صوتاً، وتطوير مستوى وسيط فى الرواية بين المؤلف والقارئ (فليطلق عليه مؤلف ضمنى، سارد، سارد-شخص، إلخ.). وهناك إجماع عند الاعتراف بأن الأحداث تخضع فى الرواية لوساطة أنا-سارد أو أنا-سارد-شخص.

أمام الفن الروائى، لدى المسرح ملمح خاص هو غياب سارد يقوم بدور الوساطة بين الأشخاص الذين يسكنون عالم الخشبة والمشاهد. تلغى وساطة أنا-سارد وأنا-سارد-شخص ويتكون النص من أحكام عدة أنا-أشخاص. وخلاصة القول: " فإنه يفرض عليه حيث إن "هو" فى الفن الروائى يفرض على "أنا". يحضر المشاهدون الحوار الدرامى سلبياً، فى صمت، جالسين فى مقاعدهم دون أن يُسمح لهم بالتدخل فى التمثيل. والعلاقة بين أنا-المرسل وأنت-المتلقى ليست ممكنة رغم أنه فى حالات محددة للغاية (مقدمات وخواتم، جوقات، وكلام الممثل المهموس)، ممكنة درجة اتصال بين الأنا-شخص والأنا-متلقٍ، وهو، الجمهور.

ولهذا فإن الشكل الخاص بالرواية هو الخطاب غير المباشر: فقط سيُستخدم الخطاب المباشر لإعطاء حيوية أكثر لباب ما وحينئذ فإن هذه الصيغة الحوارية ستصبح منتمية إلى سجل السارد. فى المسرح نجد أن غياب سارد يؤدى إلى شرط أن تتطور الأحداث بشكل مستقل، دون تدخل أى وسيط: لا توجد مصفاة للأحداث الممثلة، ويتصل الأشخاص فى ما بينهم بالأفكار والمشاعر، فى الوقت

الذى يشرحونها فيه للجمهور عبر التناوب بين الحوارات و/أو المونولوجات. أمامنا إذاً بعدان يسهل إدراكهما: " (صفة) سارد يمكن أن يكون على "عالم كلى" ويسيطر على الموقف كله، ومسرحية يتكلم فيها الممثلون فقط للتعبير عن أفكار ومشاعر". وتحسم كارمن بوبيس نابيس المسألة بكلمات تعد تلخيصاً لمَ قيل إلى هنا: "يقدم المسرح الأحداث بشكل مباشر، دون مستويات وسيطة. وفى زمن وفضاء محددين لـ "هنا" و"الآن: يقبل السرد فضاءات أكثر سعةً ومعاملة أكثر حركية للزمن بتبادل الماضى والحاضر، بالإضافة إلى أنه من الممكن تحليل ظروف وأسباب الفصول، ويمكن وصف الأشخاص والأشياء من زوايا مختلفة باحثين عن تضاد أو أشخاص محددين، يمكن التأمل معطلين سير الأفعال، وتلخيصاً، يمكن الحصول على فوارق طفيفة ومزيد من التعقيد النصى.

من السيميولوجية الدرامية، من مجال أكثر تحديداً لعلم السرد، نجد أن الأفكار الخاصة بهذا الصدد أخذت بها غالبية النقاد: ففى حين أن الرواية يمكن بسهولة أكبر أن تخلط المحاكاة وواقع القصة الرواية ، فإن الدراما نوع محاكاتى بشكل خاص، فى صيغة تقر أن كل قص خيالى درامى يجب أن يتطور "دون وساطة سردية".

وبالفعل فإن السارد فى المسرح يدخل مفهوم الوسيط فى الاتصال الدرامى. وهو ما يذكره سبانغ: "مفاهيم درامية محددة يمكن اقتراح وسيط يقارن بالساردفى الاتصال الروائى، رغم أنه لا يحمل ثقل التقديم الكامل للحكاية، فإن غالبية المرات يتدخل بشكل متفرق كمعلق أو مرشد مؤقت حسب درجة التسريد فى الحالة المحددة. هذا الشخص، ذو الخصائص المشابهة للرواية، سيملك ميزاته: ويمكن أن يحكى ويتوسط ويخلق مسافة: ويتأمل أو يحمل على التأمل

فى أى مادة، متعلقة بالعمل أو لا. ويرى جنيت أن المسرح ذا السارد يخلق "وهم الواقع الروائى،على غرار ما يمكن أن يحدث فى الرواية، وهم المحاكاة. إذ لا تلغى وساطة أنا السارد ولا النص بشكل جذرى مع كلام فيه عدة أنا أشخاص، بل إن هؤلاء يتلاحقون. وهذا يعنى تعدد الأصوات المسرحية، "تداخل عدة نصوص فى ضمير المخاطِب كل واحد منها يملك فى داخله الحقيقة، ويبقى خاضعاً لتدخل شخص وحيد يقوم فى مداخلات مستمرة بتوليد وجهة نظر وحيدة بصفة شبه دائمة، هذه العملية اعتيادية فى السينما والفن الذى نجد فيه الأحداث يعبر عنها روائياً رغم أن ذلك قد يكون بفرض وجهة نظر آلة التصوير.

وكاتب المسرح عادةً ما يغيب فى الأعمال الدرامية الأكثر تقليدية. بعد وضع عملية الاتصال لا يتكلم كاتب المسرح: الدراما ليست مكتوبة، بل معروضة أمام عيون المشاهد. ونتيجة لهذا يظل من المستحيل إدراك ما إذا كان المؤلف نفسه مختبئاً خلف تأمل شخص، معرفة ما إذا كان من يتكلم على المسرح هو الشخص نفسه أو أنا أخرى للمبدع. وتبدى أوبرسفيلد حسمها عند الإشارة إلى هذه المسألة: "الخطاب المسرحى خطاب بلا فاعل"، وبالفعل وإن كان فاعله هو المؤلف فإنه تخلى عن صوته للتعبير عن صوت الآخرين، عن صوت الأشخاص.

فلنقبل أن الشكل الخاص بالرواية هو، لهذا، الخطاب غير المباشر: فقط سيُستخدم الخطاب المباشر لإعطاء حيوية أكثر لباب ما وحينئذ فإن هذه الصيغة الحوارية ستصبح منتمية إلى سجل السارد. فى المسرح نجد أن غياب سارد يؤدى إلى شرط أن تتطور الأحداث بشكل مستقل، دون تدخل أى وسيط: لا توجد مصفاة للأحداث الممثلة، ويتصل الأشخاص فى ما بينهم بالأفكار والمشاعر، فى الوقت الذى يشرحونها فيه للجمهور عبر التناوب بين الحوارات

و/أو المونولوجات. أمامنا إذاً بعد أن يسهل إدراكهما: " (صفة) سارد يمكن أن يكون "ذا علم كلى" ويسيطر على الموقف كله، ومسرحية يتكلم فيها الممثلون فقط للتعبير عن أفكار ومشاعر". وتحسم كارمن بوبيس نابيس المسألة بكلمات تعد تلخيصاً لم قيل إلى هنا: "يقدم المسرح الأحداث بشكل مباشر، دون مستويات وسيطة (كسارد، أو رؤية انطلاقاً من شخص نحوى، إلخ.) وفى زمن وفضاء محددين لل "هنا" و"الآن: يقبل السرد فضاءات أكثر سعةً ومعاملة أكثر حركية للزمن بتبادل الماضى والحاضر. بالإضافة إلى أنه من الممكن تحليل ظروف وأسباب الفصول، يمكن وصف الأشخاص والأشياء من زوايا مختلفة باحثين عن تضاد أو أشخاص محددين، يمكن التأمل معطلين سير الأفعال وتلخيصاً، يمكن الحصول على فوارق طفيفة ومزيد من التعقيد النصى".

بعد القبول بواقع أن السارد هو العنصر الذى يعرض للخطر كافة المبادئ البناءة فى حكاية، سيكون مهماً دراسة العلاقات التى يسندها المرسل برسالته الخاصة، والتأكد من كافة مستويات تدخل الفاعل المرسل فى النص المفصل من قبله. ورغم أن حضور سارد فى خطابه الذاتى يمكن أن يتوزع بين مجموعة كبيرة من الاحتمالات، معيار جلى ومغير يخص مشاركة السارد فى عالم السرد المسرحى، أو هذا الأخير يبقى فى الخارج، غائباً عن مستوى الفاعلين، أو على العكس يشارك فيه كشخص أكثر.

ليس ترفاً إذاً إضافة أن الشخص-السارد يمكن أن يكون بطلاً لحكايته أو أن يكون شاهداً "حذراً" على أفعال يقوم بها أشخاص آخرون. فى الحالة الأولى سنكون أمام حكاية ذاتية السرد.

إذا كنا عند الحديث عن السارد قد اقتصرنا على "الفاعل اللغوى المعبر عنه فى اللغة التى تشكل النص" فمن العدل أن نعترف أنه لا يمكن فهم السرد على

أنه ظاهرة مقصورة على الصوت، بل يعتمد أساساً على قضايا "وجهة النظر".
هذا المفهوم الأخير يدخلنا فى تصرف المتحدث أمام جملته، حسب درجة ابتعاد ذلك فى علاقته مع هذا، وتؤثر المسافة على المنظور القائم، محددةً اتخاذ وجهة نظر دقيقة. إذا أفصح السارد عن أولوياته إزاء الابتعاد، الطريقة التى يفرض بها وجهة نظره يمكن أن تؤدى إلى موقفين سرديين دقيقين ومتضادين، أو تقتصر على سرد ما تتضمنه نظرته المحدودة، أو على العكس يساعد بميزة يستمتع بها هو وحده، كلية العلم، المعرفة غير المحدودة لكافة الأحداث الموجودة فى الواقع المسرود.

والسارد فى ضمير الغائب يفضل عادةً فرض وجهة نظر عليمة، التأكيد الملموس على أنه المبدع فى عالم درامى. ومن ناحية أخرى هناك تلك الحالات التى يرى فيها السارد، فى مجال أداء مقلص أكثر، يرى الواقع المسرود عبر صورة شخص، هذا يعنى أن الشخص سيحدد ملاحظاته للجوانب الخارجية لأشخاص آخرين، لفكره الذاتى، أو الخاصة بالغير عندما يمكن استنتاجها بسهولة من تصرفاته. فى الحكايات التى تتخذ شكل ذكريات، نجد أن السارد وملقى الضوء على البؤرة يلتقيان فى شخص واحد مميز، يتلقى الأحداث بعد حدوثها، وليس وهو يعيشها: السارد يحيى مواقف ماضية انطلاقاً من الحاضر، وهذا الموقف البعيد يسمح له فى كل لحظة بتقديم معلومات وتقييمات فى كل لحظة، مستحيلة بطريقة أخرى.

وعلى عكس ذلك فإن مداخلة سارد تعنى بشكل ما إلغاء طرح مماثل للأمد المسرحى، وسيقوم الشخص السارد فى مناسبات بشرح سبب اختيار أو إلغاء

أجزاء من الحكاية، سبب إدراج وصف شخص آخر أو إلغائه، أو ديكور أو سرد مفصل لحدث: الحذف سيظهر دائماً على أنه قرارات للسارد وليس كفراغ في الحدث.

إلا أن السارد يوظف أيضاً عملية إضافة-حذف. مثال: سارد يقطع الحدث كي يحل بتعليقاته محل جزء من ما حدث فى الحكاية، فى هذه الحالة وفى الوقت نفسه تحدث من ناحية إطالة للمدة بواسطة تدخل خارجى ومن ناحية أخرى يحدث حذف أو تلخيص لأحداث الحكاية، فى هذه الحالة يلعب السارد ورقة رابحة غاية فى الأهمية، سيكون عليها أن يستبدل بخياله ومعارفه معلومات غير بارزة أو تعد معروفة من قبل المؤلف.

وحول السارد يظهر فى المسرح علما نحو فضائيان. إذا كان السارد-المنظم هو أنا، فسوف يقام على الخشبة عالم خيال شخصى مطلق، يدور حول شخصه، حول "هنا" و"الآن" الخاصين به: السارد يستولى تباعاً على عدة فضاءات كانت له فى الذاكرة. ولكن شخص السارد يمكن أن يُدخل هكذا المجال المطلق لما هو بعيد، بحيث إن العالم يتحول إلى غير محدود، محللاً فى مناسبات من قبل مراقب ولا حتى يسكن فيه.

وهناك توجه لوضع حضور السارد فى البداية، كنصر كاشف ومطلق لظهور حكاية: شخص يقترح من البداية قائمة نظامية للأشياء، للأشخاص، للأمكنة، للأزمنة التى ستوضع فى اللعبة: بعد "إطلاق" السرد، ينسحب المسؤول عنه، يمحى، وهو على وعى من أن حضوره لم يعد ضرورياً. البدائة el incipit يستخدم فى "طرح" الخيال على المسرح، لبناء عالم خيالى عبر المعلومات المختلفة التى تُدخل المشاهد فى الأراضى المجهولة للدراما.

فلنتصور الآن أن سارداً فى بداية عمل يدعو الجمهور إلى الغوص فى الحكاية التى سيحكيها له، إلى الانتباه إلى أقل التفاصيل، مستمتعاً بعناصر المفاجأة الحقيقية والبناءة للأشخاص، مشاركاً فى احساساتهم، فى خبراتهم الداخلية. ظاهرياً فإن اختيار هذا الطريق الوجدانى -على سبيل المثال - ما يسمى بآثار الغوص لدى بعض المسرحيين أو التعرف لدى البعض الآخر agnórsis إذ يظل نائياً عن الإبعاد، ليقف إلى جانب المشاركة العاطفية. ومع ذلك فإن هذا التعارض خادع: فهذا التعسف السردى ألا يثير دهشةً وذهولاً لدى المشاهد، ألا يكون مزعجاً لجمهور يفهمه كملمح اصطناعى وبعيد عن التقاليد الخاصة بالمسرح الطبيعى-الخيالى القائم على مفهوم حقيقى للمسرح؟ وعلى العكس فإن المسرحة تثبت أنها تتضمن إدخال السارد فى دراما، كوسيط لوضع اتصال أكثر مباشرةً بين العرض والمشاهد، يصب دائماً فى أبعاد، كإدخال غريب للمؤلف فى عالم لا يمت إليه ظاهرياً.

ورغم أن الخطاب المسرحى يتميز بأنه موضوعى، فإنه يشكل داخل عملية الاتصال الدرامى، بين العنصرين المبالغين فى الخيال اللذين يتدخلان فيه، المؤلف والمشاهد، مستوى وسيط يعبر الشخص من خلال صوته الذاتى، دون أن يختفى أحد خلف ظهره، فقط السارد يستطيع أن يسمح لنفسه بفعل القول بدلاً من الآخرين، منتصباً حينئذ كمتكلم أولى و أخير إلى حد ما هذا الصوت الرسمى يجب أن يفهم، فى البداية على أنه عنصر وسيط بين الرسالة الكامنة فى العمل ومتلقيها، ثيبقى للسارد وظيفة نلقها بإخلاص من مصدرها التأليفى حتى مصيرها، القارئ-المشاهد الذى يجب أن يفسرها.

د. خالد سالم

مقدمة

يظهر تقاطع عدة نماذج خطابية، على مدى التاريخ، كعامل حاسم فى تجديد الأجناس الأدبية: فعلى مدى القرون، فى ظاهرة ألح عليها باختين (١٩٩١، ٤٥١ والصفحات التالية)، نجد أن الملحمة تطورت وتمكنت من البقاء بفضل النقل المتكرر، وبفضل الصهر الدائم بين ما هو روائى وما هو غنائى، والقصة، فى حالة بحث دائم عن أشكال جديدة للسرد، تمكنت من مزج ما هو روائى وما هو غنائى وما هو تأملى بحت، والمسرح، من جانبه، أثرى بشكل كبير بالتبادل المستمر بين ما هو مأساوى وما هو فكاهى، بين ما هو ملحمى وما هو درامى. وفى هذا المناخ من "رعب فى الآداب"، حسب التعبير الموفق لجان باولهان Jean Paulhan، المناخ الذى ولد فى فجر الرومانسية، تظهر تدريجياً فى أوروبا فى الثلث الأول من القرن، التظاهرات الأولى لما يزمع أن يكون الصيغة الدرامية الجديدة وقد شاع تحت تسمية المسرح الروائى، أو، حسب تنظير بريخت، المسرح الملحمى [١] .

الصفحات التالية ولدت من الاكتشاف البعيد لبعض الأعمال التى قطعت الصلة مع الأول ، المشتق بلا شك فى الوقت نفسه من تعلم ثقافى قصير ومن "انطباع" ذاتى، كان لدى كقارئ ساذج للنوع الدرامى، فاهماً إياه على أنه طبقة شاملة ومجردة لم يكن لقواعده سوى أن تكون كونية. إلا أننى دهشت أمام التأكد

١- عند الرفض الدائم للكثيرين من كتاب القرن التاسع عشر مثل فيكتور هوجو فى مقدمة..... وكرومويل ، بسبب التصنيف الاسمى للأجناس الأدبية ، بسبب القواعد الصارمة التى تُعرِّف كل حالة ، بسبب فرض مملكة البلاغة على الحرية الفردية للمبدع ، فإنهم يلجأون إلى رأى جان بولهان التدميرى فى هذا الصدد .

من أن المسرح الإسبانى فى مرحلة ما بعد الحرب الأهلية، فى قائمة يقف عليها مؤلفان كبيران هما بويرو باييخو وساسترى، استجاب وإن كان فى وقت متأخر لميزة ما هو روائى، وبذلك يحل محل بيرتولد بريشت وبول كلوديل أو ثورتون ويلدر، بغية تمحيص ما فى بلدنا مع عملية تجديد فى كافة المستويات: الجمالى، النوعى، الشكلى، ولكن أيضاً فى الفكرى، وعليه فإن جزءً كبيراً من كتاب المسرح الذين تعرضوا للتحليل هنا، عبر مبدأ البناء الخاص، يهدف إلى تحريض المشاهد كى يتحرك من مقعده، وأن يتأمل العالم الذى يحيط به، وأن يكون له رد فعل أمام مسرح وحياة كانا يحولانه إلى مشاهد جامد، وكلهم مسجلون، كما سيُرى، فى سياق عام للغاية أدى إلى تغيير عميق فى المفاهيم الدرامية الأكثر رسوخاً، تلك التى تؤدى بالضرورة إلى المسرح الطبيعى والبرجوازى، الذى كان سائداً فى المسرح العالمى لمدة قرنين، وتغوص هذه المفاهيم فى نهاية المطاف فى شاعرية أرسطو. وقد أشار إليها جانيت Genette عند الحديث عن الكيفية المميزة للطريقة الدرامية، مشيراً إلى النموذج التوضيحى لمقدمة انتيجون (١٩٤٢) لآنوى Anouilh والأكثر براجماتية من مسرح بريشت بإدراج كليهما، على غرار ما سيحدث هنا، فى مسيرة إعادة روى للدراما مما سيؤدى إلى "رد حديث على الوهم الدرامى" (جانيت، ١٩٨٢، ٤٠٤-٤٠٥).

وعليه فقد حاولنا فى هذه الدراسة وصف ظروف هذا التغيير، أسبابه، اللحظة التاريخية التى تقع فيه عملية قص novelización الدراما إلى (فيجانت Vigeant، ١٩٨٩). بعد ذلك تجاسرت على تقييم ردود الفعل الشكلية التى

تدخلها شخصية السارد فى المسرح فى إطار قاعدة يجب أن تُعد للحظات غير كافية، إن لم تكن غير مناسبة: عملية الاتصال، الفضاء، الزمن، البنية، الالتزامات المسرحية. وبطريقة موازية تم تطبيق استنتاجات الفصول السابقة على التحليل الدقيق لبعض الأعمال المهمة فى مسرحنا المعاصر: "هجوم ليلى (١٩٥٨-١٩٥٩) و"الحانة السحرية (١٩٦١) لالفونسو ساسترى، "القصة المزدوجة للدكتور بالمى (١٩٦٤) و"التمساح الأمريكى" (١٩٨٠-١٩٨١) لأنطونيو بويرو باييخو... وفى كل الحالات حاولنا معالجة كل عمل من خلال خصوصيته، مع الأخذ فى عين الاعتبار الجوانب الفريدة التى تميزه عن باقى الأعمال التى تم تحليلها.

اسمحوا لى ملاحظة أخيرة: الطابع غير المكتمل لكل دراسة يُلاحظ أكثر فى هذه التى بين أيدينا منذ أن زعمت تفادى أن تتحول شخصية السارد إلى نوع من المزيج يحاول فيه إبداء بعض المهارات، والقارئ هو الوحيد الذى يمكنه أن يحكم على إجراءات النجاح أو الفشل فى هذه الدراسة.



الفصل الأول

علم السرد والمسرح

منذ ظهور العدد رقم ٨ من مجلة Communication ، منذ أكثر من ربع قرن (فى عام ١٩٦٦)، نقطة إنطلاق العديد من النظريات والمشاريع، حقق علم السرد مستوى من التطور يحسد عليه، ومع ذلك لم يستطع أن يتمكن من إقصاء وجود عناصر مهمة من الجدل [٢] . وهكذا نجد أن البحث عن سيطرة نوعية على النظام تحول إلى عبء خيالى للغاية بالنسبة لهؤلاء النقاد الذين انطلقوا منقبين عبر تلك الطرق المتشابكة، وفى النهاية أدت تلك الصعوبة إلى انشقاق علم القص إلى فرعين أحدهما غير واضح، وهما ما سأعالجهما الآن.

ومروراً على تمييز أرسطو بين الملحمة والدراما، نجد أن بول ريكور Pual Ricoeur يتحرك، عند تحليل ثنائية المحاكاة-الأسطورة mímesis-mythos، فى أطر واسعة ومعممة إننا لا نصف السرد "بالطريقة"، أى موقف المؤلف تجاه "الموضوع" حيث إننا نطلق على السرد ما دعاه أرسطو بالضبط على "أسطورة"، أى تنظيم الأحداث" (١٩٨٣، ٦٣). يمكن الإشارة إلى ريكور Ricoeur هنا على أنه بطل سرد "موضوعى"، يقوم على تحليل المحتويات الروائية، على أنه نموذج رؤية حكاية مماثل "لطبقة شاملة" لكل تلك الصيغ المفهومة على أنها تمثيل حدث إذا قبلنا الحدث البسيط بأن نوعية السردية narratividad تكمن فى حضور

٢- استخدم لفظ علم القص narratología لأول مرة فى "قواعد الديكامرون" لتزفيتان تدوروف (١٩٦٩). ينظر إلى أعمال برينس (١٩٨٢)، وسيفرى (١٩٨٤) أو بال (١٩٨٠، ١٩٩٠)، وهم يقبلون هذه التسمية على أساس إشارة جينيت (١٩٧٢، ١٩٨٢، ١٢).

حكاية، فى سلسلة من الأحداث، وإذا لا يمكن نفى أنها تُقص حكاية فى كل عمل درامى، يُفهم أيضاً أن المسرح مثل السينما أو مجلات المسلسلات المصورة، قادر على نوع من التحليل شبيه بالذى تتعرض له الرواية، لديه الاهتمام، مثلاً، باكتشاف بنى الحدث أو بتحديد زمانية القصة: "من وجهة نظر المشاهد، (...) يقدم المسرح، فى أغلب الحالات، حكاية fábula يمكن تلخيصها إلى قصة relato . وهذه الحكاية تملك كل خصائص مجموعة الدوافع ذات المنطق الخاص، بحيث أن تحليل القصة يكون ممكنًا ، بشرط قيام العمل على قصة معاد بناؤها كنموذج روائى نظرى" (بافيس، ١٩٨٣ أ، ٢٦) [٢] . والتنظيم الروائى الكامن فى الشكل الحوارى الخاص بالمسرح يخضع حينئذ لمبادئ مماثلة لتلك التى تعمل فى أى قصة، بينما البنية السطحية للدراما تجمع الملامح المخصصة للنوع الدرامى.

وفى طرف نقيض نجد أن جيرار جانيت Gérard Genette لا يعتقد فى وجود محتويات روائية، بل فقط فى أهلية طريقة تمثيله، ويحذر من الخطر الذى قد يولده هذا الانحراف الكنائى (glissement métonymique)انطلاقاً من شكل مقلص -سرد حكاية، "سرد كخطاب (تدوروف، ١٩٦٦) أو "سرد محكى" (بريمون، ١٩٧٣، ١٠٢)- إلى محتوى غير مميز-حكاية مسرودة، "سرد كحكاية" أو "سرد محكى... (١٩٨٣، ١٢). والطريقة والموضوع هما اللفظان اللذان أقيم عليهما الجدل (ماثيو-كولاس، ١٩٨٦ .

٢- يدرس ثيزر سيجرى Cesre Segre العلاقات بين النصوص الروائية والدرامية "... موقف وليك وفارين فى هذا الصدد ،مهم ، فهما يتحدثان عن بنية روائية تحت تسمية "عقدة" للعمل المسرحى ، وللقصة القصيرة أو الرواية (١٩٧١ ، ٢٠٢-٣٠٢) أو موقف سيجرى (١٩٨٤، ٣-١٤) وبال (١٩٩٠-١٦) اللذان يريان أن السرد والمسرح يتشابهان فى أن كليهما يعبران عن سلسلة من الأحداث القائمة على علاقة سببية بحتة . ويرى جاك ديبوا وفريقه (١٩٨٢، ١٧١ والتالية) ، أن الخطاب المسرحى ليس إلا إمتدادًا للخطاب الروائى .

يبدو أن التاريخ يعطى الحق، جزئياً، إلى جانيت فى هذه المواجهة الجدلية. فمنذ القدم والمواجهة الشرعية بين الجانب الروائى من الخطاب والمحاكاة diégesis y mimesis، الملحمية والدرامية، "الحكى" و"العرض"، رواية ومسرح، كانت إحدى قواعد الشعرية الغربية، ومع ذلك فإن الشكلين مارسا تبادلاً غير محدود للأشخاص، والنطاقات والعمليات، والقص الشفهى لحكاية كان يحتاج إلى لعبة مسرحية ما فى عملية تحويل درامى كانت تحتاج إلى الإيماءات والمواقف والملابس [٤]. وفى اتجاه معاكس استعارت الدراما، بشكل متنام فى القرن الأخير، العديد من تقنيات الرواية، مثل تقنية "الاسترجاع "flash-back"، التركيب، التبئير، أو كالساردين عندما يتحدثون خارج أو يتواجدون على خشبة المسرح [٥].

لهذا يجب اعتبار هذه الدراسة، نظراً لطابعها "السيميوطيقى المتحول" [*]، ضمن نظام يمكن أن يطلق عليه "علم السرد المقارن" (جوست، ١٩٨٨أ)، نظراً لأنها تعالج جانباً حدودياً، السارد فى المسرح، فى وسط الطريق بين نوعين فى تناضح مستمر، ومن الغريب أننا ننمدمج فى عالم الدراسات الروائية، محاولين الاستفادة من اكتشافاتها، دون التخلى عن أن يكون هدف دراسة أولية ومباشرة

٤- انظر إلى فانوى، موشون وسارّزاك (١٩٨١): جنفيف كالام-غريول (١٩٨٢) أو يوسف رشيد حداد (١٩٨٢).

٥- لفظة "دراما" يستخدم هنا فى معناه العام ، ليعيِّن كل نوع من النصوص الدرامية دون خصوصة شكلية أو موضوعية (سبانغ ، ١٩٩١ ، ٢١) .

* intersemiotica يعنى علم العلامات المتداخلة فيما بينها حين تمولها أو بسبب تحولها من جنس ادبى لآخر مغاير ، أو من حالة كلامية لأخرى غير كلامية فى مجال المسرح (المراجع).

أعمال درامية [٦] . ويمكن حينئذ التماس العذر عند التطرق إلى صيغة "مختلطة" فى الكثير من الجوانب، اللجوء أيضاً إلى مفاهيم وألفاظ خاصة بعلامات الدرامات [٧] .

كل هذا يعنى، بوضوح، أننا انطلقنا فى هذه الدراسة من مبدأ أن علامات المسرح جزء مكمل للنظام السردى. فلنتأمل عنوان الكتاب "السارد فى المسرح" وسنرى هروباً مقصوداً من المشكلة المعروضة فى السطور السابقة. هذا يعنى أننى لا أزعم استنفاد ظاهرة معقدة وواسعة مثل السرد فى مجال الدراما، بل أشير فقط إلى شخص منتشر فى المسرح المعاصر: وللانتهاء من هذه المسألة، حسب سكولز وكيللوغ، فإن المسرحيات التى تم تحليلها هنا تقدم شرطين مسبقين للجنس الروائى، "وجود حكاية وسارد للحكاية" (١٩٦٦، ٤).

إننى أعى المخاطرة الكامنة، لعدم التطرق إلى جوانب درامية معقولة وخاصة، تلك التى تتعلق فى نهاية المطاف بهذه الميزات العرضية التى أطلق عليها

٦- يجب الإشارة هنا إلى أن هذه الدراسة تتبع خطى كتاب إيفليسياس فيخوو حيث نقرأ فيه: " إن فرض صيغ جديدة لهيكلة المسرح المعاصر يؤدى بالضرورة فى نقده إلى استخدام ألفاظ ومفاهيم مجددة، قادرة على الحفاظ على ما هو خاص" (١٩٨٢، ٣٩٤). والألفاظ التى استخدمها جديدة وموفقة فى تطبيقها على الجنس المسرحى.

٧- وبالفعل فإن السرد والدراما يمكن أن يكون لهما أصل روائى مشترك إذا قبلنا أن "الأدب يبدأ بسرد حكاية (كوستلر ١٩٦٨، ٢٣٧).

"مسرحة" teatralidad [8] . فى هذا السياق يجب أن أشير إلى أن هذه الدراسة تتحرك فى "دائرة الإنسان"، وهدفها بالتحديد هو تحليل طبقة من الأشخاص وعليه فإن الرموز الخاصة بـ "دائرة الموضوع" ستُعالج فقط عندما تكون مرتبطة بحضور سارد على خشبة المسرح [9] .

"السرد، على عكس المسرح، يقوم بالكامل على اللغة" (فريش، ١٩٤٩، ٤٢). فلتكن كلمات الكاتب المسرحى ماكس فريش مفيدة فى إبراز الأهمية الجلية والغريبة للغة (العرض أو المعروض)، وكذلك، لم لا، للخيال، فى هذه الشكل الغريب للمسرح مع سارد. إذا كان الشخص فى المسرح دائماً "إنسان يتكلم" (دورينمات، ١٩٧٠، ٥٤)، إذا كان خلف حضوره تختفى دائماً حكاية افتراضية، فلم يبق سوى أن نقول، مع تدوروف: "إننا فى ممكلة أشخاص-الحكاية" (١٩٧١، ٨٢).

٨- يمكن قبول أن القصة والدراما يتقاسمان مكوناً روائياً مشتركاً، على غرار ما يؤكده المشار إليهم أعلاه بالإضافة إلى غريماس وكورتيس، وبشكل خاص كارمن بوبيس نابيس عند نفيها قبول أن المسرح رغم أنه مكون من حكاية فى بنية عميقة، فإن الفرق الوحيد بينهما يكمن فى الشكل الحوارى الخاص بالبنية السطحية لدراما، وعلى عكس ذلك، هناك عوامل كثيرة، تتعلق بكل العرض، بالتمثيل، يجب أن تؤخذ فى الاعتبار. كنص أدبى، لدى الدراما أشكال مشتركة مع القصة: إنه حكاية، يعيشها شخوص، فى زمن وفى فضاء، وتظهر عبر علامات لغوية. يمكن دراسة هذه العناصر بالشكل نفسه الذى تدرس فيه الرواية. ولكن يوجد فى النص الدرامى جوانب أخرى لا يمكن أن نتركها سيميولوجية القصة" (بوبيس، ١٩٨٨، ١١-١٢).

٩- هذه الألفاظ تنتمى إلى بافيس، إذ يعين للمسرح هاتين الدائرتين من العلامات، تقومان على الإنسان والشيىء، فى "personnage agissant" وفى "décor passif" (١٩٩٧٦، ٤٧).

يجب أن يظل واضحاً من البداية أن هذا التحليل اقتصر على المجال المقتصر للنص المكتوب لعمل مسرحى، المرحلة السابقة على عرضه. لا توجد رغبة فى هذا الصدد فى التنازل أمام "الإمبريالية النصية" (بافيس، ١٩٨٢، ٢٥) أو إحالة اللغة إلى العالم الخارجى logocentrismo وهو ما اتهم به النقد المسرحى فى العديد من المناسبات: بعد قبول فكرة أن النص يخفى درجةً من "الفاعلية المسرحية" (virtualidad escénica سيربيرى، ١٩٧٨)، تعمل كنوع من النوتة[١٠] الدرامية التى تضع علامات الإحالة لفرجة مستقبلية، أُريدَ استخراج من القراءة كافة العوامل الضرورية كى يتمكن مخرج مفترض من إخراج كل عمل. "العرض هو قراءة للنص الدرامى، يقوم بها مخرج ذو أسلوب محدد، هو نفسه يمكنه تغييره فى لحظة أخرى، لأنه يقرأ النص بطريقة أخرى، مقدماً تفسيراً جديداً، أو لأنه يتبع أسلوباً مسرحياً مختلفاً" (بويس نابيس، ١٩٨٨، ٢٠٧). وأمام تغيرية عرض (أورّوتيا، ١٩٧٥)، فإن النص المكتوب سابق الوجود ثابت ومستقر.

والدراسة الحالية تختزل إلى مرحلة إعداد درامى، ودون زعم أى ميزة أو زعم تفردها، تبدو رغم ذلك المرحلة السابقة والشرعية لأى دعامة مشتركة لتلك التفسيرات التى تقام حول أى عمل مسرحى.

١٠- انظر باركو وبيرجيس: "كسيمفونية لا تتحقق إلا على يد أوركسترا، فى مسرحية واحدة، كامنة فى تقسيم النص المسرحى" (١٩٨٨، ٩). هذان المؤلفان يتعاملان مع "الشاهد العظيم". إننا نتعامل إذاً مع عوامل "غائبة" (دى مارينيس، ١٩٨٢، ٧٨-٧٩) تجبر على إعادة بناء أو تشكيل للعرض المعنى.

هل يعنى هذا، فيما يتعلق بمواجهة مشكلة المتلقى للفعل المسرحى، أنه يجب استخدام مفهوم القارئ، مستغنين بالتحليل الحالى عن الوجود الأساسى للمشاهد؟ إنها لمسألة صعبة، أخشى ألا يكون قد قدم لها حل مرضٍ من وجهة النظر النظرية. ورغم أن الأفكار التالية ولدت من قراءة نص مكتوب، فهناك يتم الدفاع عن فكرة أن المتلقى الأخير لعمل درامى يجب أن يكون دائماً المشاهد. وعليه فإنه عندما يشار فى الصفحات التالية إلى هذا المفهوم للشروع فى هذه الدراسة وصعوباتها مثل التحديد أو المسافة، فإننى أشير إلى الجمهور الذى يذهب كل ليلة إلى القاعة مما يفرح أصحاب المسارح، وهى عملية معقدة متغيرة، يبدو أنها خرجت عن الطوع بسبب تجانسها، إلى مرسل إليه مجرد، أو حسب ميكل ريفاتير، إلى نوع من "المشاهد العظيم" archiespectador، كائن افتراضى فى كل الحالات، غير موجود سوى على مستوى البناء الفكرى، الخيالى، وبالتأكيد وسيلى نابع من النص نفسه، ويفترض له حد أدنى من الصلاحية فى فهم ما يدور على الخشبة[11] . ولائحة المشاهد العظيم archiespectador، حسب ما يفهم هنا، ليس غريباً عن الأعراف المسرحية، نظراً لأنه قبل المشاركة فى عقد ضمنى يقوم على أساس ما أسماه كوليردج " willing suspension of disbelief[12] .

١١- للاطلاع على قارئ له صلاحية، قارئ تاريخى أو كامن، انظر كولر (١٩٧٥، ١١٨) وآدمز (١٩٨٥، ٢٧ والتالية).

١٢- يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار أن الحوار المسرحى "مصطنع"، خيال" مطلق، نظراً لأنه وراء خطاب الأشخاص تحتفى لعبة تمثيل، لائحة خيال تقضى على أى أثر للفعل الغائى الاعتيادى فى أى محادثة.

وخلال قرن من التجريب المتواصل يصبح بلا جدوى بدء أى دراسة فى مجال الدراما دون محاولة توضيح المفهوم الأساسى للتقاليد convenciones المسرحية.

وبالطريقة نفسها تبزغ آلياً اتفاقيات اجتماعية، تقوم على الوفاق العام، تنتهى إلى الإحلال محل الاتفاقيات القديمة، الباطلة، فكل فن يقوم على اتفاقيات يتقاسمها المبدع والجمهور، تتغير كثيراً مع مرور الزمن. وهذه الحركة الدائمة بحثاً عن الأصالة المفقودة تتحول إلى المحرك الرئيسى لتاريخ الفن: وعليه فإن "فناناً يتخلى عن عرف فقط فى حالة اعتناقه أو إبداعه آخر، وهو ما يمثل القاعدة الأساسية للاتصال" (ويليامز، ١٩٧٥، ١٣). والاستخدام المحقر للفظ "تقليدى" convencional، على أساس أنه شيىء عفا عليه الزمن، يأتى من المفهوم الرومانسى الذى كان "يدافع بقوة على حق الفنان فى الاختلاف، عندما يبدو له مناسباً، مع القواعد الموضوعة من قبل آخرين فى ممارسة فنه" (نفسه).

ومثلما يحدث فى أنواع أخرى من النشاط الاجتماعى، يُطلب من الأشخاص الملتزمين فى تمثيل أن يتبعوا تصرفاً خاصاً للغاية، وفى داخل الفضاء المادى للمسرح، كما رأينا، يجب أن يكون مسبقاً وفاق ضمنى بين المؤلف والممثلين والجمهور من أجل تفسير صحيح لمختلف اللغات الخاصة بالمسرح (بافيس، ١٩٨٣أ) [١٣] . والحدث السحرى للإخراج يضع بين مرسلين (مؤلفون، مخرجون

١٣- نذكر أن، مع ديمارسى، "المسرح فن الرمز، فن العرف" (١٩٧٣، ٣٦٦)، وهو ما يطالب المشاهد بجهد لحل شفرة مختلف اللغات المسرحية. المعرفة ،لعامة للقواعد يأتى باستخدام لغة صناعية، تقوم على الاقتصاد الذى يسمح بمصدر معلومات معروف مسبقاً هذا بالإضافة إلى أن الأعراف قدرة أو مهارة مكتسبة: تكتسب طوعياً بالخبرة، عبر عادة، تصب عادة فى الروتين: من خلال الملاحظة المهتمة بما يفعله آخرون وما ينتظر آخرون أن يحدث. والأعراف التى تحكم المسرح، رغم أنها قد تكون قد كتبت فى لحظة من التاريخ، يمكن فقط أن تفهم من خلال عملية كامنة فى التناص، أى من خلال مساعدة عروض درامية.

عرض، ممثلون) ومتلقين (قارئ أو جمهور) عقداً ثنائياً سيحدد فهم العرض على أساس بناء مسبق préconstruif فكرياً وثقافياً (أبرسفيلد، ١٩٨١، ٣٠٥). ومع ذلك يظل واضحاً حضور عناصر لهجية محددة مولدة للتوتر لأن المشاهد، من ناحية، ينتظر أن تتماشى المسرحية مع القواعد المتبعة، بحيث لا يصبح فهمه للنص معقداً، ولأن المؤلف، من ناحية أخرى، يمكن أن يحاول من خلال فنه انتهاك القواعد المألوفة (زمن، فضاء، ملابس، إلخ.) ويبعد إلى أكثر من هذا. ينشأ النزاع فقط عندما ما يفترضه المشاهد والتجديد لا يلتقيان إطلاقاً، وعندما هذا التنافر يجبر المشاهد على بذل جهد تفسيرى كبير. وفى هذه الحالة فإن الاتفاق يكون قد تم التخلى عنه ولهذا حدث تجديد، تغيير فى قياس الأعراف [١٤].

ونظراً لأن التقاليد الدرامية تعتمد على اتفاق ضمنى، كامن، سُيفهم بسهولة وهو أن الطريق المؤدى إلى تحويلها ليس دقيقاً دائماً، وبالفعل ليس هناك خط فاصل واضح يسمح بتوضيح متى تقوم تقنية مسرحية بإثارة استغراب الجمهور، يمكن أن يعدها "متكلفة" و"طبيعيةً قليلاً"، ومتى يثير تجريب مسرحى ثورى المديح الأكثر قوة، إن لم يكن الامتثال الأكثر سذاجة.

١٤- المقابلة بين تقليد وتجديد لا تختلف كثيراً عن المقابلة التى وضعها الشكليون الروس بين إضفاء التلقائية وعدمها . automatización - desautomatización انظر فوكيما (١٩٨٩). عملية التغيير هذه فى الأعراف شرحها جوس كتوالى آفاق من الآمال: قراءة عمل أدبى يثير ذكريات أشياء تمت قراءتها من قبل، تضع القارئ فى موقف عاطفى محدد، وفى البداية تدعو إلى الأمل فيما يتعلق بالوسيلة والهدف اللذين يمكن أن يتبعهما القارئ أو يبتعد عنهما، الحياد عن توجهه أو إقصائه سخرية . (...) والنص الجديد يثير لدى القارئ (المستمع) أفق الانتظار الذى تعود عليه فى الصفحات السابقة وقواعد اللعبة التى يمكن أن تتنوع وتصحح وتعدل أو يعاد إنتاجها فقط" (١٩٨٦، ١٧١، مشار إليه من قبل بافيس، ١٩٨٠، ١٧١).

يحاول رايموند ويليامز Raymond Williams، بالتعبير، وصف تعبير بنية إحساس "باستمرار الخبرة من عمل خاص، ومن خلال شكله الخاص، حتى الاعتراف به كصيغة عامة، وبعد العلاقة بين هذا الشكل العام وحقبة" (١٩٧٥، ١٨)، وبكلمات أخرى، مجموع الأعراف والأشكال الجديدة المقبولة "عادةً كاكتشاف شخصى، وبعد كمجموع اكتشافات شخصية، وأخيراً كطريقة أداء لجيل كامل" (١٩٧٨، ٢١). على أية حال وكما يشير وليامز فإن بعض المؤلفين ذوى القريحة المعترف بها تمتعوا على مدى التاريخ الأدبى بميزة إدراج اسمائهم داخل أقلية مختارة تمكنت من القطيعة مع التقليد "بتعديل المفاهيم القديمة وإدخال أخرى جديدة" (١٩٧٨، ١٦)، دون الوقوع من أجله فى "الغرابة" أو "الاستعراضية الشكلية" التى تنتهى إلى تدمير نفسها. والإسهام العبقرى لأعمالهم ستثير حينئذ وضع بنية إحساس أوسع وتمزق البنية السابقة، وتاريخ الفن الدرامى يعكس هذا الصراع الخالد بين الأعراف العامة والأعمال ذات الطبيعة الخاصة، والمعركة بين هذه المفاهيم وتلك الأقل قبولاً التى توصف بالفريدة [١٥]، فى هذا التفاعل القوى، تكون البداية على أساس تفرد لغوى عرضى ideolecto espectacular، انحراف عن القاعدة، مشتت وعديم الاحترام أولاً، ليتحول بعد ذلك إلى نظامى، إلى أن يصل إلى القبول والاندماج فى مجموعة جديدة من الأعراف العامة [١٦].

١٥- هذا التمييز يدين لدى مارينس .... De Marinis

١٦- إذا تكررت هذه ا"الانحرافات" تتكرر، وهو ما يطلق عليه فيشر-ليشت "تفكك وخلق" شفرة جديدة، وهو ما يدخل فى حيز العلامات والقواعد (الصرفية والدلالية والتداولية) التى تسيطر على إنتاج الأعمال الفردية (الإحراج) وهى كامنة فى أعمال عديدة" (١٩٨٩، ١٣١).

ليس هناك سوى القليل من كتاب المسرح، على غرار ما قيل من قبل، منفردين لرغبتهم القوية فى تغيير جوانب جوهرية من الجنس الدرامى، فى عملية تاريخية معقدة وغاية فى الأهمية سأعالجها فى الحال. فى فجر هذا القرن ظهرت أصوات ضد احتكار الشفرات من النوع الطبيعى التى حسبها يجب أن يبدو كل عمل قدر الإمكان شبيهاً بما هو يومى (الوهم الاحالى) -المسرح كمرآة للحياة نفسها- ضد مسرح الجَادة -البوليفار-، ضد الأعمال المحكمة الصنع "Piéces bien faite"، حسب معيار العقلانى المرجح، ضد المسرح البرجوازى أو العام السائد فى المسرح الأوروبى [17]. والنتيجة لم تكن أخرى سوى إعادة طرح محدد للحدث المسرحى. فموازنات المسرح الطبيعى، التى لديها، حسب دى مارينس (١٩٨٠، ١٣٥)، "الإخفاء الذاتى لأعرافها الخاصة، لتحلها محل إعادة إنتاج الشفرات الثقافية للحقبة، بهدف تقديم درجة أعلى من الاحتمالية للمشاهد، وهذه الموازنات تكسر بإدخال شخصية الراوى التى، كما سنرى، تؤثر على الجذور النوعية للدراما.

١٧- فرانيسكو رويث رامون (١٩٨١، ٣٠١) أطلق "مسرح عام" على نوع الدراما والمؤلفين (بيمان، رويث دى إريارتى أو كالبو سوتيلو) الذين سجلوا نجاحاً فى تلك الفترة، على المسرح الإسبانى، و"مسرح الهرب البرجوازى" ب (فيرّيراس، ١٩٨٨، ٣٨): بناء أدبى معنى به، كوميديا، غياب النقد، الطبقة البرجوازية كبطل، الملل فى الحبكة، والاكتفاء، هى بعض الميزات الخاصة بهذا المسرح العام الإسبانى، وهو ما ثار عليه مؤلفون مثل بويرو وساسترى.



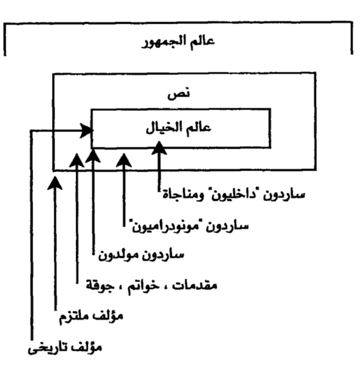
الفصل الثانى
اقتراب أولى من السارد
فى المسرح: تعريف أولى



قبل أن أواصل يجب أن أحدد بطريقة أكثر دقة مجال هذه الدراسة. ففى إطار مفهوم السارد فى المسرح تدرج مجموعة واسعة ومتجانسة من المعانى صنفها ريتشاردسون (Richardson 1988، ٢٠٩-٢١٠، انظر رسم توضيحى رقم ١):

١- ساردون داخليون (internal narrators) هم هؤلاء الأشخاص الذين يحكون لأشخاص آخرين، كالمشاهد، ما حدث قبل أن يبدأ الحدث، أو ما يحدث خارج الخشبة.

٢- ساردون "مونودراميون" (monodramatic narrators) كثير من الأعمال الدرامية تتطور، كنوع من "عرض النفس" "spectacle de Soi" ،



رسم (١) ريتشاردسون (١٩٨٨) .

من خلال الحديث المنفرد، المونولوج، المستمر لشخص أو لعدة أشخاص، عبر حوار منفرد يلخص حالة النفس " "Létat dâme"، أفكار، آراء أو تعليقات شخص يفترض فقط أو، فى كل الأحوال، يتظاهر بالتوجه إلى أحد ليس موجوداً على الخشبة. ولفظ "مونودراما" مصدره واحد من أنواع المونولوجات التى وضعتها دوريت كوهن Dorit Cohn، المونولوج المستقل monólogo autónomo الذى طبقته أيضاً هذه المؤلفة على مسرح بيكيت "إنها صيغة لا توجد فيها حرب وجود داخل روح المنظرين، وقد توجد على الورق، وهى نادرة على خشبة المسرح" (١٩٨١، ٢٩٠). ورغم أن ريتشاردسون (١٩٨٨، ٢٠٢-٢٠٤) يقدم نماذج أخرى من بينتر أو ميللر، فإن المونودراما لهذا تعبير أقصى فى بعض أعمال صامويل بيكيت، مثل Play، وفيها يحكى ثلاثة أشخاص روايتهم عن الزنا، That Time، وفيها يسمع البطل فى صمت صوته خارج السياق off، أو Ohio Impromptu، قراءة لرواية فى ضمير الغائب يرويها رجل لآخر [١٨] .

فلنتوقف عند النوعين المذكورين. فقد تم الحديث عن التأليف المسرحى الكلاسيكى من الأبد، فبالفعل، سارد " "récitant عندما يقوم شخص، بطريقة عامة، فى إطار حوار ببدء قص الصراعات أو المواقف التى رغم أنها لا تؤثر على الحكاية الرئيسة لم تقع على خشبة المسرح. ومن أجل حل مشكلة إفساح المجال فى التمثيل لأحداث لا تحدث فيه، واحتراماً لقواعد الاحتمالية أو بسبب

١٨- انظر لاوجلين (١٩٨٥) أو إساتسوف (١٩٩١).

الصعوبات الفنية، لا تحدث أمام المشاهد (معارك، مبارزات أو غرق)، فى هذه الحالة يتم اللجوء منذ القدم إلى حلول ذكية مثل الـ " ticoscopia مراقب فوق حائط أو برج يحكى للممثلين (وللجمهور) ما يحدث فى الخارج" (كايسر Kayser، ١٩٦٨، ٢٥٨) فى المنظر الخارجى .extra-escena وأحلام أو رواية رسول يذهب ويجئ من الخشبة إلى مكان خارجى توسع أيضاً عالم خشبة المسرح، مخففاً عنها مواداً يمكنها، من ناحية أخرى، أن تحول التمثيل إلى شيىء زائد. إننا فى نهاية المطاف أمام لعبة مشهدية تقوم على المقابلة المجدية للغاية "داخل-خارج وحاضر-غائب" التى حللها بيريث غاييغو (١٩٧٥، ١٨٦). فى الدراسة الحالية لن أعنى بهذا النوع من العمليات التى -باللجوء إلى "التمثيل الذهنى للمشاهد"- تستدعى "عبر كلمات حدثاً لا يمثل قط على الخشبة" (شيرير Scherer، ١٩٨٦، ٢٢٦)، حسب المبدأ الذى عبر عنه راسين فى "مقدمة لبريطانى" "لحكى الأشياء التى لا يمكن لها أن تتخذ واقعاً فى الحدث": رواة "ما قبل الحكاية"، الممثلين فى أشخاص يقفون تقريباً فى هوامشها [١٩]، وشاة يستمعون البطل: رسل وسعاة يحكون ما يحدث خارج خشبة المسرح: "متحدثون raisonneurs" يقومون بدور الناطق بلسان آراء المؤلف: شخوص يقومون عبر خطابات "مستقلة" بتصريحات طويلة حول ما حدث دون أن يتمكن المشاهد من رؤيتهم. كما أننا لن نخصص اهتماماً كبيراً لدراسة النوع الثانى الذى أشار إليه ريتشاردسون، فى تلك المونولوجات التى يقوم فيها شخص بالإعراب عن مشاعره بصوتٍ عالٍ، فى الوقت الذى يغوص فى أقصى أعماق ضميره.

١٩- إننى أفهم "ماقبل الحكاية" أنها الأحداث التى تسبق على الخشبة "(دورينمات، ١٩٧٠، ٣٨): على سبيل المثال، "ما قبل الحكاية" فى هاملت هى مقتل أبيه. ويرى دورينمات أن ظهور هذا النوع من "الرسل" على الخشبة يحمل خطر إصابة الحدث الدرامى بالشلل بدرجة بالغة: "

كل هذه الاستخدامات، المنتشرة فى المسرح الكلاسيكى [٢٠] تظل ملخصة فى الاقتباس التالى لجيرار، أوليه وريجو:"إن فعل المسرح يمكن أن يوضع فى منظورات الافتراضية والاسترجاع : الحدث لا يظهر عادةً على الخشبة فى هذه الحالة، وحينئذ تحكى القصة الخيالية. والكلمة تحكى ما يحدث فى ما هو لا يمثل وما هو متخيل بفضل قوتها على الاستدعاء. ودخول القصة المروية فى المحاكاة يمارس تمثيل شخص يقوم بدور الحاكى" (١٩٧٨، ١٥٢).

ورغم أن ريتشاردسون يستخدم فى تصنيفه هذين النوعين اللذين تحدثنا عنهما أعلاه فإن أول تصنيف له للسارد كان أقل بكثير، وهو ما يرى فى صفحات سابقة: " بالإشارة إلى سارد على الخشبة. إننى لا أعنى الشخصيات التى تظهر لتحكى أفعالاً تحدث خارج الخشب –فالمواطنون غير المعروفين الذين ينشرون بكثرة مواد عرض فى بداية مسرحية لشكسبير أو الرسول المصعوق الذى يخبر بالوفاة فى المأساة اليونانية. وعوضاً عن ذلك فإننى أعين المتحدث أو الوعى الذى يصوغ أو يحكى أو يولد أحداث شخصيات المسرحية–، غور Gower، المصدر المشكوك فيه ومقدمة مسرحية شكسبير بيريكليس، أو هنرى كار Henry Carr،، النفسية الدرامية خلف Stoppard's Travesties (١٩٨٨–١٩٤) .

٢٠- جيرو Guiraud (١٩٦٩) يحلل فى مسرحية "فيدرا" لراسين الوظيفة الأخبارية لبعض الخطابات التى تقدم، على لسان الأشخاص، للمشاهد هذا "الأحد الأدنى اللازم" (١٥٢) حول ما حدث خارج ما يراه. واللجوء إلى قيام شخص حاضر مسرحياً يحكى ما يراه، وبه يتم توسيع إطار الحدث ويدخل أشخاص خشبة المسرح وظيفياً ليسوا حاضرين جسدياً" (ديث بوركى، ١٩٨٥، ٦٣) يقدم أيضاً أمثلة كثيرة من العصر الذهبى فى الأدب الإسبانى.

ومما سبق يستنتج أن اهتمامه بهذه الظاهرة المسرحية، مثلما سيكون اهتمامى، يتمحور فى النوعين ٣ و٤ اللذين سأحللهما الآن[٢١] .

٣- ساردون مقدمون (ساردون إطار). شخوص يظلون، فى المقدمات أو الخواتم، خارج العالم الخيالى للعمل لمناقشة تفاصيلهم، منذ البداية أو النهاية. ومن بين وظائفهم توجد وظيفة وضع الحدود أو الأطر (لوتمان Lotman، ١٩٨٢، الفصل الثامن)، وهى معتمدة فى بعض الأحيان بإحالة سلطة مشرعة (الله أو المؤلف) تضمن وتبرر بداية العمل[٢٢] .

إنها ظاهرة أخرى متاخمة سنعالجها هنا: التقليد المجازى "للعرض" (exposition)، الذى يتلقى المشاهد من خلاله معلومات عن كيف يفهم ما سوف يُقَدم فى الحال على الخشبة، بحيث أن إتفاق مسبق ضمنى بين المؤلف والممثلين والجمهور من أجل تفسير صحيح لمختلف اللغات الخاصة للمشهد، اتفاق معهود يتحكم فى تطور العرض المسرحى[٢٣] .

٢١- إن إدراج أى نموذج لسارد كان قد لفت النظر عنه مسبقاً ليس العنصر المتناقض الوحيد فى مقال ريشاردسون. وهكذا، كخامس نوع من السارد، توجد شخصية مؤلف ضمنى (implied author)، وكنص، شخصية المؤلف التاريخى، الشخص المتعلق بالسيرة الذى يكتب النص. ولكن من الواضح، وحتى فى حالة احتمال هذا الحضور فى الاتصال المسرحى، فإن هذين النوعين لا يمكن أن يؤخذا فى الاعتبار، فى أى حال من الأحوال، فى إطار مجموع الرواة.

٢٢- فى لوبى أجيـرّى Lope Aguirre (١٩٤٢) ، على سبيل المثال. تورّينتى Torrenteيستخدم، على غرار ما فعل فى "الزواج الخادع (١٩٣٩)، على سبيل المثال، نجد حضور "Fraute"، إحلالاً للمؤلف، يلح على الطابع التاريخى لما يمثل، وفى الوقت نفسه بالطبيعة المسرحية للعمل كخلق خيالى: "يرى المؤلف أن من الضرورى أن تتحول كلمته إلى التمثيل (...)

٢٣- هذا اتفاق ضمنى..

التقاليد "المجازية" فى المسرح تتحكم فى التصرف بين الممثلين والجمهور : إنها تتولى وضع التقسيم الملائم بين الخيال فى المسرح وعالم الواقع الاجتماعى، وبشكل خاص، تتدخل بشكل حاسم فى حدث أن الرسالة المسرحية تُحل شفرتها ويعاد حل شفرتها بشكل سليم من قبل المشاهد: "إنها المعانى التى يُقنع الجمهور من خلالها بقبول الشخصيات والمواقف ذات الصلاحية العابرة والمتاخمة للمسرح" (نفسه). ولهذا فضلت إلام Elam (١٩٨٠، ٩٠) أن يطلق "تقديمية presentacionales" على هذا النوع من الأعراف، لأنها تؤثر بشكل خاص على تحديد المسرح أمام الحياة اليومية. وبالفعل، منذ العصور الوسطى، فإن كتاب المسرح يواجهون مشكلة فصل المسرح عن العالم العادى الذى يحيط بهم، تحديد العمل كعمل، العرض كعرض. بين التقاليد المستخدمة تدرج المقدمات والخواتم، المسرح فى المسرح، التناجى los apartes وطرق أخرى للتوجه مباشرةً إلى الجمهور هى، فى حالة الراوى، تلفت الانتباه إلى الطابع الدرامى للعمل.

هذه التقاليد العرضية لها علاقة، بلا شك، مع السارد فى المسرح، كما يفهم هنا. ومع ذلك حرى أن نشير إلى شخصية "مقدم" (prese nter) مجهول يشير من المقدمة حدود الخيال، كى يدخل بعد ذلك العمل مع وصف مفصل من الحبكة، ليس مساوياً دائماً لوصف سارد، لسببين مكملين: أولاً: لأنه داخل بنية عمل، يظل تدخله، على خلاف السارد، شبه مبعدة دائماً، مبعدة كاملاً عن مجموع يتطور بحرية، بعيد عن أى وسيط، ولأن وظيفته، محددة بالفضاء المنفصل والمقلص من مقدمة أو خاتمة، ليس لها بالضرورة أن تكون وظيفة إنتاج

نوع من التأمل فى الحدث الدرامى، مثلما يحدث دائماً مع ظهور سارد على خشبة المسرح ، بل يمكن أن يكون العكس، حسب ما تول به إلام " :Elam فى الواقع يعنى تأكيد الإطار بواسطة لفت النظر إلى سهولة التمثيل" (١٩٨٠، ٩٠). يتحدث لوثان Luzan، فى ١٧٣٧، فى كتابه "الشاعرية" عن صنعة المقدمات "المخفية" التى من شأنها أن تسمح بتقديم أخبار إلى الجمهور عن ظرف ووظيفة أشخاص الدراما، كاشفةً هكذا عن خداع التمثيل (١٩٧٧، ٥٢٤٣-٥٢٤). وكنموذج مقدمة "صناعية" يمكن أن تكون مسرحية شكسبير ترويض النمرة (انظر أيضاً، إليس-فريمور، ١٩٦٤، ويلسون، ١٩٨٤) رغم أن هذا الطريق يمكن مراجعته فى أيامنا [٢٤] .

٣- ساردون توليديون (generative narrators) شخص ما، على خلاف التصنيفات السابقة، يخلق، يولد عبر خطاب عالماً درامياً يسكنه أشخاص آخرون فى ظرف مختلف "كائنياً". وهذا هو النوع الذى يهمنى أكثر. فى بحث ريادى، منسى فى المراجع التى تناولها ريتشاردسون، أبرز إدوارد جروف Edward Groff، الظاهرة التى - فى الوقت نفسه قصة هنرى جيمس أو جيمس جويس، كان يبتعد عن "الراحة" السهلة التى تم الحصول عليها من استخدام العلم بكل شيىء روائى لمواجهة إبداع "أعمال دراما ذاتية"، وفيها تقف وجهة النظر فى

٢٤- يمكن أن نفكر فى مقدمة اليسيو Alesio الحديثة للغاية وهى لإيجناثيو جارثيا ماى وكورسها يتولى مهمة واضحة وهى إثارة اهتمام المشاهد بخلق جو من الخيال الدرامى: "إغلقوا، إغلقوا العيون! أؤمنوا ... أو لا تؤمنوا. احلموا. ومن جانب سحرنا الفقير، استعدوا للسفر ..." (١٩).

الضمير الجامع أحياناً لواحد أو لأكثر من شخص- كانت الدراما الحديثة تجربها أيضاً فى ارتياد "عقول الشخوص فى الإطار المسرحى، لوضع وجهة نظر محددة داخل ضمير واحد أو أكثر من الشخصيات، أو وضع حكاية درامية فى فم سارد يمكنه أو لا يمكنه أن يتورط فى أحداث المسرحية" (١٩٥٩، ٢٧٠، انظر أيضاً باركر، ١٩٦٦، ١٥٧). و"الموضوعية" العصماء للجنس المسرحى كانت تلغى بشكل ما فى أعمال، مثل "موت مسافر"، كانت تفرض على الفعل وجهة نظر محددة، مقلصة. وفى المسرح، مثلما فى الرواية، يمكن أن نرى ذلك مع ساردين، على الخشبة، يحكون للمشاهد الأحداث التى سيراها ممثلةً، بحيث إن التمثيل يكون فقط قصاً لما رآه السارد أو يرغب فى أن يجعلنا نعتقد أنه رآه [٢٥] .

لا يجب أن ننسى أيضاً أن اللجوء إلى سارد على الخشبة يلازم فرض شكل وحيد للصوت، والقدرة الروائية العظيمة للمونولوج -بلا شك أحد أسباب ميل الدراما المعاصرة إلى الابتعاد عن الحوار- كانت قد أبرزت فى العديد من المناسبات. ديبورا أر. جيس Deborah R. Geis تذكر كيف أنه من السهل عبر المونولوج للكاتب المسرحى "فك"، تجزئة أو تحويل الزمن الحاضر الخاص بالخشبة إلى أشكال زمنية أخرى. ومرسل مونولوج لديه القدرة على ضغط الزمن، على تجميده، على التحرك كيفما شاء إلى الخلف أو إلى الأمام، واضعاً فى المقدمة مفهوم الوقت من قبل السارد، والمونولوج يسمح بسيولة روائية أكبر

٢٥- يجب أن نأخذ فى الاعتبار هذا الاقتراب الأولى من مفهوم السارد قريب من مفهوم جروف.

تبحث عن تخطى "الحدود النفسية للفضاء المسرحى" (جيس، ١٩٩٣، ١١) ويثير على المسرح حضور منظور وحيد أو وجهة نظر، لا تتردد جيس فى وصفها "بالمؤلفية" autorial، "خاصةً إذا ما هو أو هى لعبت دور السارد" (١٩٩٣، ١٣). وتضيف أن المرجعية autoridad التى تسهم فى التلاعب برأى الجمهور، فى توجيه نشاطه لإعطاء معنى لما يشاهده.

فى هذه الدراسة سيتم الحديث عن "سارد" فى حين أن ما يحدث على الخشبة "تمثيل درامى" للحكى الذى يفهم من سارد، وسيكون ساردًا ذلك الشخص الذى يتولى قص ما يرى المشاهدون أنه يحدث على الخشبة: شخص وظيفته بكل بساطة هى سرد حكاية، مع خصوصية الخطاب الشفهى للأحداث (جنيت Genette، ١٩٦٩، ٤٩، ١٩٧٢، ٧١-٧٦) مترجم، فى عملية "سمطقة متناهية" transemiotización، لشفرة شفهية إلى أخرى سمعية بصرية. والسارد يقوم بدور رئيس شعائر العرض، وظيفته هى عرض عمل مسرحى حيث يستمتع الأشخاص بدور المذيعين، دون أن يكونوا فى الواقع ناطقين enunciadores لرسالتهم الذاتية (دوكرو Ducrot، ١٩٨٤). وإجمالاً فإن السارد سيقدم نطق الشخوص على أنه من إبداعه الشخصى، مهما كانت ضآلة طبيعة مداخلاته.

خارج العالم الخيالى لما هو ممثل، أو، على وجه الدقة، بخلق مستوى آخر ضمنه، فإن السارد يشرح ويفسر، "يشرح العمل، يفسر العرض، يدير الأشخاص الآخرين على خشبة المسرح". و"الخيال الدرامى" la ilusión dramática ، القائم

على فعل مقدم مباشرةً إلى الجمهور، دون وساطة المؤلف، يظل بهذا الشكل "متضرراً" لظهور شخص يقوم بدور مشابه لدور الراوى فى الرواية: من خلال تعليقاته، تلخيصاته، تحولاته، سيجد المشاهد نفسه وسط صعوبة تحديد ما إذا كان يتكلم شخص فقط أو ما إذا كانت، على العكس، كلماته تنقل إلى الخشبة خطاب المؤلف نفسه. وفى هذه المجموعة تضم تشكيلة واسعة من الساردين تشمل ابتداءً من المبدعين المميزين، الآلهة المخفيين الذين يسمح لهم "علمهم الواسع" معرفة ما لا يمكن معرفته بالتحديد عبر الوسائل الطبيعية" (بوث Booth، ١٩٧٨، ١٤١) حتى الأشخاص ذوى المعرفة المحدودة، المبعدين عن حكيها فى الزمن و/أو فى الفضاء، الذين ينظرون إلى الخلف لإطلاق العنان للذكريات.

ومقابلة بنبنيستى Benveniste بين نوعين من الكلام enunciación يفيد فى تمييز الظاهرة المدروسة بشكل أفضل، الخطاب المسرحى بسارد، أمام نماذج اعتيادية أكثر [٢٦]. ويرى اللغوى الفرنسى أن الخطاب هو "كل كلام يفرض وجود متحدث وسامع، ولدى الأول نية التأثير على الآخر بأى شكل" (١٩٦٦، ٢٤١). وعلى عكس ذلك فإن بنفينيست يعرف الحكاية "على أنها طريقة كلام تستبعد كل شكل لغوى يتعلق بالسيرة الذاتية" (١٩٦٦، ٢٣٩): مؤرخ صارم سيتحول فى هذه الحالة إلى سرد أحداث من الماضى فى صيغة الغائب. والمسرح عادةً ليس

٢٦- لمعرفة طرح أحدث لموضوع الكلام، انظر مانجينو Maingueneau (١٩٧٦ ، ٩٩-١٥٠) الذى أُخذ منه كثيراً من الأفكار المطبقة فى هذا الفصل وسيرفونى Cervoni (١٩٨٧) الذى يدرج نقداً لأفكار بينفينستى.

"تاريخاً" عملاً بالمعنى الذى وضعه بنفنيست، بل هو "تقدم حركى لتقاطع فصول الخطاب" (سيربيرى، ١٩٨١، ١٥٦). واستخدام سارد، خاصةً فى شكله المحض، يحول الخطاب المسرحى إلى تاريخى أو، بالأحرى، يقلص طابع الخطاب إلى كلمته الذاتية ويحيل خطاب التاريخ إلى ما يقوله فيه [٢٧]. إنها "عملية السرد المسرحى داخل الفعل الدرامى * diegesización de la enunciación " (بافيس، ١٩٨٣ أ، ١١٩)، "كلام مبين enunciación enunciada " أى أن خطاب الأشخاص يبقى مؤطراً كمنتج، كمحتوى (تاريخ أو حكاية) لعملية خطابية سابقة محققة من قبل جهة أخرى، مرئية فى هذه الحالة. إننا، على أية حال، أمام نوع خاص من الفن الدرامى يقر بأنه نظام صناعى، يعرض كمنتج خيال، وجلى أن كافة الأشخاص سوف يواصلون استعمال تلك الضمائر الخاصة بالخطاب (أنا، أنت، الآن، هنا)، ولكن يظل فى المشاهد الوعى الواضح بأنه عبارة عن خطاب تم التعامل معه من قبل جهة متميزة، من توالى أشباه كلام هى فى نهاية الأمر ليست أكثر من جملة لا يحدث شيىء على الخشبة كما لو لم يكن هناك وجود لشخصية السارد الذى يسيطر على كل شيىء فى حياته.

٢٧- تناقض ظاهر: بنفنيستى، فى الإشارة إلى التاريخ يقول: "الحق يقال إنه لا يوجد حينئذ أكثر من السارد" وتودروف، فى معالجة الصوت الروائى، يؤكد: "لا يوجد سرد بلا سارد". ولكن بنفيستى عندما يعرف التاريخ يلزم الحذر عند الكتابة: "لا أحد يتكلم هنا. فالأحداث تحكى نفسها". إلا أن الأحداث لا "يمكن" أن تحكى نفسها، ويبدو أن لا أحد يتكلم فى التاريخ، ولكن يتكلم أحد بالطبع. من الواضح أنه لا يوجد سارد فى التاريخ على غرار ما خلف التاريخ يوجد سارد" (غارثيا بارّينتوس، ١٩٨١، ٤١-٤٥).

* نعتقد أن هذه هى أقرب ترجمة لما يذكره بافيس بهذا الصدد فى قاموسه (المترجم).

مشكلة السارد، حسب ما سيتم تحليلها هنا، تشير أساساً إلى ما يطلق عليه جنيت Genette (١٩٧٢، ٢٠٣) صوت. هناك شيىء آخر وهو الطريقة، أى تحرى الشخص الذى يتم على أساس وجهة نظره تنظيم بنية كل عمل، معرفة من يرى وعبر من نرى، وكى يمكننا الحديث مثلما فعل جنيت (١٩٧٢، ٢٠٦)، من تحديد البؤرة focalización، ليس ضرورياً وجود سارد على خشبة المسرح، رغم أنه عندما يحدث هذا الحضور، فإن الخطاب المروى سيكون عادةً مسلطاً عليه الضوء عبر شخصيته [٢٨] . والرؤية من الخارج focalización externa، وهى معتادة فى المسرح، تميل إلى تمثيل الخواص الممكن ملاحظتها مادياً فى الشخوص، فى فضاء، فى فعل أو عدة أفعال، وإن كان ذلك لمرات قليلة فى حالتها المحضة. وعدم تحيز الجنس الدرامى ظاهرى أكثر منه حقيقى، إذا ما أخذ فى الاعتبار قدرة النصوص المسرحية لتقليص حرية المتلقى، وفرض وجهة نظر عليه، والتلاعب بتلقيه (باركو وبورجيس، ١٩٨٨، ٨٧). فى المسرح "سرد مُبأر" récit focaliséلا يتطلب حتى تنفيذ الفعل الشفهى للسارد [٢٩] . عندما يستخدم سارد قدرة معرفة غير محدودة، عندما يسيطر على مشهد، إذا صح القول، بطريقة فاطر عالمه المروى، فإنه سيتحرر من الرؤية الكلية العلم focalización omnisciente : وهى حالة "ملقن مدينتنا" أو "مغنى الدائرة".

٢٨- استخدم برووكس Brooks وهيلمان Heilman للمسرح صنف البؤرة focus، ظاهرة "توجيه انتباه القراء أولاً: إلى شخص، إلى موقف، أو إلى مفهوم، وتبعية اهتمامات أخرى فى المركز" (١٩٤٥، ٤٨). يشير غروف إلى ثلاثة طرق لنقل/فرض وجهة نظر: تتابع الأحلام (حلم، حسب سترينجبيرغ)، تمثيل إيمائى لحالات العقل وسارد درامى.

٢٩- انظر تعليق سوزان غ. بولانسكى عن بويرو ... (١٩٨٨، ٢١٥).

فى عدد كبير من أعمال بويرو Buero، تفرض وجهة نظر واحدة أو أكثر من الأشخاص (رؤية داخلية (focalización interna)، بفرض هذا المنظور على الجمهور، وهو ما أطلق عليه دومينك Doménech رقعة "حيل الانغماس efectos de inmersión" (١٩٧٣، ٥١) [٣٠] : الظلام فى "الظلام الملتهب"، ضوضاء القطار فى "الكوة"، صمم جويا أو الأصوات التى يسمعها المصور فى "حلم العقل"، الغرفة الفاخرة فى "المؤسسة"... هذا المسلسل من العمليات التى يمكن العودة إليها فى ماكبث شكسبير [٣١] ، تميز هذه المسرحيات كدرامات ذاتية. ومن ناحية أخرى فإن عملاً، وميللر يقدم خير دليل على استخدام هذا النوع من الأمور المهجورة غير الحقيقية (بال، ١٩٩٠، ٦٤)، يمكن أن تكون رؤية تيار الضمير لشخص، متحولاً حيئذ إلى focalizadorمطلق (ويلى لومان أو كينتين): أحلام، ذكريات، أضغاث أحلام [٣٢] . فقط إذا نطق هذا الخطاب العقلى، أى يطرح شفوياً، يمكن الحديث عن سارد فى هذا المعنى الضيق.

٣٠- الألفاظ المستخدمة للإشارة إلى هذه الظاهرة تختلف حسب المؤلفين. فبدلا من efectos de inmersi'on يفضل إيجليساس فيخو الحديث عن "dramaturgia en primera persona" (١٩٨٢، ٥١٩)، وفى وقت قريب يبدأ جارثيا بارّينتوس من حدث أن المتحدث بضمير الانا primera persiona gramatical ليس له مكان فى نص مسرحى، وتحدث عن رقعة أكثر عمومية، رقعة "وجهة نظر الشخص" (١٩٨٣، ٦٣٣).

٣١- فى مشهد المأدبة فى ماكبث يمكن رؤية شبح بانكو من قبل البطل فقط وللمشاهدين يفرض شكسبير وجهة نظر واحد من شخوصه..

٣٢- فلنتذكر وهم انفصام توماس أو "stream of conciouness" عند ماريانو خوسيه دى لارّا قبل موته بلحظات قليلة.

يرى دومنيك أن حيل الانغماس هذه "بدلاً من أن تبعد المشاهد، (يمكنها) أن تدخله تماماً فى عالم الأشخاص" وهكذا كى يتمكن (المشاهد) من أن يعى الرسالة المأساوية التى يُزمع نقلها إليها" نفسه [٣٣] . ومع ذلك فإن استخدامها يمكن أن يؤدى إلى أثر مضاد، وهو إبعاد المشاهد عاطفياً عن المسرح عبر تحويله إلى سامع لحكاية، كى يكون رد فعله أكثر تأملاً، إثراءً وخصوصيةً. دافع رايس Rice (١٩٩١) وجريم Grimm (١٩٩٢) عن فكرة أن آثار الانغماس هى مجمل تعريف واستغراب، على اعتبار أننا أمام مناورات تكشف المسرحة للمشاهد "مفتوحة ومنظورة" للدراما: ....

وخلاصة القول فإن المشاهدين سيلتقطون هذه العمليات بدخول، لامع بلا شك، للمؤلف فى عالم الأشخاص الذى يفترض أنه مستقل [٣٤] .

٣٣- إن غوص الجمهور هذا فى الدراما، الثابت فى المسيرة الدرامية لبويرو باييخو(دى باكو، ١٩٩٠، ٥٢، موراليدا، ١٩٩٠، يأخذ طابعاً بارزاً ابتداءً من "حلم العقل" (١٩٧٠)...

٣٤- عند الإشارة إلى العمى فى "حفلة سان أوفيد الموسيقية". ولدى مارى ريس الرأى نفسه.(١٩٩٢، ١٦).

الفصل الثالث
عن الإرشادات



فى أحد فصول كتابها "سيميوطيقة مسرحية" الأكثر شهرة (Lire le th'eatre) تصف آن أوبرسفيلد Anne Ubersfild طبيعة نص درامى على أنه الجمع بين عنصرين متغايرين: الحوار، ردود الأشخاص، من ناحية، ومن ناحية أخرى الإرشادات، الإشارات المشهدية أو المسرحات didascalias (ألفاظ تستخدم هنا كمرادفات، بمعنى تعليمات المؤلف إلى ممثلى عمله) [٣٥] . يجب الإلحاح هنا على أن آن أوبرسفيلد اكتفت بتحليل النص الدرامى نظراً لأن التقسيم، تجسيم الصوت هذا estereofonía، كما لاحظتم، لا يوجد فى النص المسرحى حيث يتحول كل شيىء من لغوى إلى شفرات جديدة ومختلفة تذهب إلى أبعد مما هو شفهى خالص. وتضيف المؤلفة الفرنسية أن "التمييز اللغوى الأساسى بين الحوار والمسرحات يؤثر على (فاعل الكلام sujeto de enucnciación)، أى مسألة من يتكلم" (آن أوبرسفيلد، ١٩٨٩، ١٧، ينظر أيضاً ٣٩ و١٠٩-١١٠). وتقول أوبرسفيلد حرفياً إن الصوت الذى ينتمى إلى " كائن من ورق" نطلق عليه شخص و، كما هو معروف، يختلف عن المؤلف فى المسرحات، يتكلف المؤلف نفسه

٣٥- رومان إنجاردن Roman Ingarden (١٩٧٣، ٣٧٧)، ميكل إيساشروف (١٩٨٥، ٢٥-٤٠)، م. بفيستر (١٩٧٧، ٧١-٧٢)، ميشيل فايس (١٩٧٨). يستبعد من هذه الدراسة النصوص المشابهة paratextos الواقعة خارج (خارج النص جسب إيساكروف)، وهى متواردة فى مؤلفين مثل جينه أو الفونسو ساسترى: مقدمات، انتقادات ذاتية، ملاحظات للمؤلف، تعليقات موضوعية، توصيات سابقة على العرض.

بتوضيح من يتكلم فى كل لحظة: المؤلف يقوم فى النهاية برسم إيماءات وأفعال الشخوص، وينسب إليهم "مكاناً للحديث وجزءً من الخطاب". وتطيل أوبرسفيلد فى هذه النقطة لتصل إلى أحد الأمكنة المشتركة للنقدالسيميولوجى الحالى، الكلام المزدوج la doble enunciación الحاضر فى الفعل الدرامى: المؤلف يتكلم مباشرةً فى الإرشادات ويتنازل عن صوته، فى الحوار، للأشخاص.

غير أن المسألة أكثر تعقيداً، عن ما تشير إليه أوبرسفيلد، داخل النزاع بين مسرح ودراما. يجب الإشارة مبدئياً، فى دراسة الإرشادات، إلى المعلومات التى توجه خصوصاً للقراءة وإلى الأخرى الموجهة إلى توضيح فرجةespectáculo محتملة. وفى قاموسه المعروف يبدو أن باتريس بافيس ينظر الاحتمالين عندما يعرف الإرشادات بأنها "كل نص ... غير منطوق من الممثلين ومخصص لتوضيح فهم أو طريقة تمثيل عمل" (بافيس، ١٩٨٣أ، ١١). وملاءمة معارضة فهم -قراءة- وتمثيل -فرجة- نص درامى تصبح بارزة عندما تتطرق الدراسة إلى بعض المؤلفين المهمين، مثل أوجين أونيل، جورج برنارد شو أو جيرهارت هويتمان، الذين يضعون عادةً فى أعمالهم إشارات مشهدية عالية الإعداد، وقريبة للغاية من ما هو روائى، مكونة من أوصاف فضائية غاية فى الدقة والمهارة أو من ملاحظات نفسية عن شخص. وإرشادات "اختصاصى الجمال التام" وهو بايى إنكلان مليئة بالتعليقات والشروح "الجديدة" للغاية التى تثبت أن "السارد" يعرف

فعلياً وبلا نهاية أكثر من الأشخاص [٣٦] . كلهم يتمردون على طريقتهم ضد واحدة من القواعد الأساسية للدراما التقليدية: فى المسرح لسنا واعين بتدخل حاكى حكايات، ردود الأشخاص تظهر دون سيطرة، ومن المناقضة أن المؤلف، الذى شيد خياله النص، فى تلقائية ظاهرية يبقى تماماً خارج الحكاية التى أنجبها (ثورتون ويلدر، ١٩٦١، ١١٤). ولهذا فإن كاتب المسرح فى مناسبات يلجأ إلى سلطة التعبير الأدبى كوسيلة لإعادة الاستيلاء على إبداعه، وبالطريقة نفسها يقوم الشعراء أو الروائيون فى أعمالهم بالتشديد على العناصر التى تسمح للقارئ بالاعتراف على طابع أسلوب شخصى [٣٧] .

فلنخص فى البداية. يشير إسارشروف Issachroff عند تصنيفه للإرشادات فى المقام الأول إلى تلك التى توجه بشكل قاطع إلى الفنيين أو إلى المدير، وهم المسؤولون عن التمثيل وهم يمثلون القارئ الضمنى أو المرسل إليه: هى التى يطلق عليها المسرحات غير المقروءة (illisibles) التى، نظراً لكثرة الاصطلاحات اللفظية التى تقدمها، يفضل لها تسمية المسرحات الفنية. وظائفها متعددة: اسمية nominativa (تحدد من يتكلم وإلى من)، نغمية melódica (كيف يتم

٣٦- " كثيراً ما يوضح لنا راوى مسرح بايى إنكلان، الذى يعرف أكثر من المشاهدين، أكثر من الأشخاص، الذى يعرف كل شيىء، يوضح عبر تعليقات وشروح تلقى الضوء وتحدد العديد من التفاصيل التى يمكن أن تبدو بسيطة لأول وهلة، لكنها على الأمد البعيد تسهل فهم جو العمل، الروح وفكر الأشخاص" (كاليرو إيراس، ١٩٧١، ٢٦٠-٦٢) .

٣٧- ألجأ فى هذا السياق إلى كلمات برنارد شو حول الطابع الأدبى لأعماله. (Preface to plays Unplesant< 1898)، أ. بودلى هيد، لندن، ١٩٧٠-١٨٧٤، ص. ٢٨.

الكلام: نبرات الكلام، تصرف المتكلم)، مكانية locativa (تدقيق حول المكان المسرحى حيث يتحقق فعل الكلام: أثاث أو لوازم)، سينوغرافية (إيماءة، إشارة، حركة، مظهر مادى، ملابس). والتفاصيل المبالغ فيها فى أداء هذه الوظائف، وهو منطقى، من شأنه أن يثير التقارب بين المسرح والرواية، ويبدو مثيراً للفضول إثبات أن اللحظة التى تُعد فيها "حقيقية، موضوعية، درامية وطبيعية" أكثر، مثلما يحدث فى بعض مسرحيات القرن التاسع عشر (تشيخوف، دون البحث طويلاً)، أخذ المسرح فى السقوط "فى الوصف النفسى وعليه فى الوصف الملحمى"(بافيس، ١٩٨٣أ، ١١).

أبرز ثيسار أوليبا César Oliva الدقة والتفصيل اللذين عالج بهما بويرو باييخو الإرشادات، خواص مشتقة بلا شك من هوايته المبكرة للتصوير الزيتى وكذلك للمعرفة الواسعة لأجهزة المؤثرات المسرحية: "فى جميع أعمال بويرو باييخو نجد أن الإرشادات ليست مجرد تعليمات للممثلين والمخرجين والفنيين: إنها أدلة شيقة لطريقة رؤية المؤلف للصراع وكيف يجب أن يراه كل الذين يتدخلون فى المونتاج، والممثلون، على سبيل المثال، لديهم قواعد عديدة للتمثيل تبدو صوتاً للمخرج أكثر منه للمؤلف. وهو ما يقود إلى حالة غريبة للمخرج الضمنى" (ث. أوليبا، ١٩٨٩، ٢٣٦) [٣٨] . وأمام مسرح "أدبى" محض، يسجل بويرو باييخو فى جيل جديد من المؤلفين الدراميين (كتاب مسرحيين، يسميهم فايس

٣٨- فى "حالم لشعب" يلاحظ أوليبا فى الإرشادات دقة تصبح خاصة بباحث فى تاريخ الفن يعرف حتى مقاسات الجدران ("٤,٤٢ أمتار فى الارتفاع) ويبدو أنه يزمع إعادة إنتاج الديكور" (٢٤٥-٢٤٦) .

Vais) كان يريد فى أوروبا الخمسينيات أن يرد على حركة الإصلاح التى بدأها فى مطلع القرن مخرجو المسرح بادئين فى أعمالهم اهتماماً خاصاً بالعوامل المادية للتعبير المسرحى: النص بالنسبة لهم إخراج مكتوب "mise en scéne écrite" وأسلوبهم أسلوب فنيى مسرح. ومنه يستنتج أن عمليات مونتاج أعمال بويرو باييخو يمكن أن تتحول إلى مسألة "وفاء محضة" (م. فايس، ١٩٧٨، ١٣٠-١٣١، ١٧٦).

إلا أن ثيسار أوليبا يبحث أيضاً فى بويرو باييخو عن حضور شكل لفظى يضفى الصفة الشعرية على الإرشادات، "الاستخدام المدهش للكلمة الأدبية" (أوليبا، ١٩٨٩، ٢٣٤) القائمة على سبيل المثال فى أخر إرشادة من مسرحية "حكاية سلم": "(يتأملان بعضهما البعض، منتشين، على وشك التقبيل. الأبوان ينظران إلى بعضهما البعض ويعودان لمراقبتهما. يتبادلان النظرات من جديد ومليأ. نظراتهما مشحونة بالكآبة. التقيا فى بئر سلم دون أن يلامسا مجموعة الأبناء ولديهم الأمل.)" (٩٨، أشار إليه أوليبا، ١٩٨٩، ٢٣٤).

من العدل أن نعترف بأن -باستثناء الحالات المنفردة وغير المنتشرة التى تضىء فيها الصفات الحالة النفسية لشخص- لا بويرو باييخو ولا ألفونصو ساسترى ولا، فى رأينا، غالبية مؤلفى مسرح الجيل الواقعى يستخدمون تعليمات مسرحية من شأنها أن تسهل للقارئ تعليقات أو شروحاً استطرادية حول جو أو تدرك التاريخ السابق لشخص. وعلى عكس بايى إنكلان أو جارثيا لوركا فإن لغة

الإرشادات لا "تبدو متقنة برغبة فى أسلوب"، والألفاظ "ليست منتقاة طبقاً لسمعته الفنية وأثرها الصوتى" (كانوا، Canoa. ١٩٨٩، ٩٧)، بل إن كل كلمة موجودة بموجب قدرتها (غير الكافية دائماً) لترجمة مختلف الشفرات المتعلقة بالتمثيل لغوياً. الاستخدام شبه المقصور على المضارع الدلالى، وغياب الصفات وصيغ التعجب واستحالة تجسيد العلاقات بين الأنا المرسل والأنت المتلقى فى النص والتعبير بشكل مفتوح عن أحكام تقييم، وهذه بعض ميزات الأسلوب الحيادى الخاص بهذه الإرشادات الفنية، التى تحقق نتيجتها، مع ذلك، درجة أدبية رفيعة. وفى المسرحات يظهر بشكل مسيطر خط روائى عندما يحل صوت المؤلف محل الصمت (أو يصاحبها) بالحساب الدقيق للأفعال الشخصية: إننا أمام عملية الرؤية من الخارج focalización externa، المكونة من تمثيل خصائص شخص، فعل أو جو يمكن ملاحظتها سطحياً: السارد يرى فقط ما يمكن أن يراه مشاهد افتراضى ومجهول (بال، ١٩٩٠، ١١١). وهكذا يحدث فى إرشادة " حفلة سان أوفيد الموسيقية: "(مرعوبة، تتراجع كاترين. هو يطردها ويغلق بضربة قوية للباب. ويده على مقبض الباب يستمع لثوان. بعد ذلك يتنهد ويعود للجلوس، تاركاً عصاه بين ساقيه. يمرر يده على وجهه ويغلق عينيه. يسند رأسه على يديه. هادئاً أخذ وفمه مغلقاً يرنم أداجيو كوريللى. ترنيمه يكتسب قوةً. إنه عصبى. يرفع رأسه مهتزاً ويسندها على المسند، دون أن يتخلى عن الترنيم. الذراعان توعزان بأنها حركة من يعزف على كمان خيالى. (...) " (١٥٥). كانت هذه فرصة ملائمة لفحص ديفيد نفسياً، إلا أن النص كما رأينا

يبقى فى الحدود الضيقة للمعرفة التى يثيرها استخدام منظور خارجى عن الشخص. على أية حال سالح على تعريف المسرحات، هذا النص ذو الاتساع والمدى المتنوع، على أنه كلام يرسله سارد أو مراقب خارجى ويكتسب معنى فقط إذا ما اهتم بقراءة النص المكتوب، مستغنياً عن الفرجة الممثلة (ستين جانسن Steen Jansen، ١٩٨٤، ٢٦٤).

وصورة مخرج ضمنى يمكن تطبيقها أيضاً على ألفونصو ساسترى، وهو مسرحى بكل ما للكلمة من معنى، فلا يجب أن ننسى أنه بدأ فى الخمسينيات إخراج أعماله بنفسه: سيطرته العميقة على تقنيات المسرح ستحمله، على غرار ما حدث لدى بويرو، على الإسهاب فى الإشارات المطردة التى تشير إلى مختلف اللغات المسرحية (توزيع فضائى أو إضاءة). مع زيادة العمليات الروائية (ساردون-معلقون، ملصقات، عروض) تتولى المستوى الإخبارى-التمثيلى على الحسبة ذاتها، من المنطقى افتراض أن توسيع الإرشادات، وبشكل خاص فى "مآسيه المعقدة"، يرجع إلى وفرة الإشارات المشهدية [٣٩]. ومع ذلك فإن ساسترى يكشف فى نصوصه عن قلق حاد إزاء مصاحبة نظرة القارئ عبر المشهد

٣٩-انظر المقال الممتاز لبيريث بوى (١٩٩٣) الذى يواجه البعد الروائى الحاضر فى الإرشادات المسرحية، بمسح الأشكال التى يظهر فيها هذا "المتكلم الدرامى الأساسى" -شبيه بالرواى فى القصة- فى أعمال ألفونصو ساسترى : علم بكل شيىء، ذاتية (فى الصفات على سبيل المثال)، موضوعية (رؤية مع المشاهدين) ويقدم مقطوعات روائية (مثل العناوين). وفى مقال حديث يرى إيساشروف، دون أن يستنتج براهين ذات ثقل، يرفض قبول الروائية الطارئة للإرشادات. (١٩٩٣، ٤٦٥).

المتخيل، عبر استخدام متواطئ مخاطِب فى الجمع: إننا، نريد أن نفهم، سنعى، سنرى. وفى نهاية "الرفيق الغامض" El camarada oscuro نجد أن الخطاب المسرح ليس خالياً أيضاً من الفوارق الفكرية الموجهة إلى القارئ: " ينزل الستار كإشارة على أن هذا العمل الدرامى انتهى بينما تستمر الحياة والموت" (١٤٨). وفى بعض المناسبات يسمح بشكل طفيف بلعب روائى حول استمرار التتابعات secuencias والإرشادات التى تستخدم فى الإغلاق والفتح، على غرار ما يحدث فى اللوحتين الخامسة والسادسة من "الدماء والرماد" La sangre y la ceniza حيث تقاطع جملة بشكل فجائى ("عندما يسطع الضوء...") ويعاد إدراجها فى بداية المشهد التالى ("إننا فى نوع من البدروم الكبير..."، ١٧٥-١٧٦). ليست هذه هى البقايا الوحيدة ولا الأكثر وضوحاً التى تفرض تسرباً لما هو إيمائى نحو ما هو ملحمى. فى اللوحة رقم واحد من "الأيام الأخيرة لإمانويل كنت" نجد أن الوصف الصافى والبسيط للديكور تطول بنوع من الاستباق prolepsis التى يسير فيها ألفونسو ساسترى بحماس روائى إلى درجة تقديم تفاصيل من الخشبة تتضمن الموقف التالى: "كذلك يمكن أن نقول إن الطقس سيئ فى الخارج، وإن أخشاباً تحترق فى مدفأة، (...). كل هذا سيرى فى لحظة لأن الآن هناك ظلام واهتمام ضوئى للغاية بصورة كهل جُثى -هو بالمناسبة كنت Kant" (27). وساسترى من ناحية أخرى يعى تماماً المقابلة بين إبداء وحساب وتأثيرها على استخدام الإرشادات، بعضها يفيد فى التوضيح لشك حول طريقة تقديم المواد الدرامية، وهكذا فإنه فى اللوحة الأولى من

"متأخر أكثر من اللازم بالنسبة لفيلوكتيتيس" يطرح تحدياً هو فى الواقع مستحيل لمخرج المشهد، نظراً للتراكم المبدئى للمعلومات حول الجو الذى تتطور فيه مقدمة العمل: إننا فى حانة "تقع فى جزيرة صغيرة منسية وسط الأطلسى، حيث يعيش سكانه القلائل فى جو ضبابى وبارد، يحاول الحصول لهم على بعض مراكب الصيد البائسة ومن دخل الرذيلة، بحيث إن الجزيرة، واسمها نولى Nhule (ينتمى بالتأكيد إلى الدنمارك أو بالأحرى لفنلندا) عبارة عن ميناء صغير يستخدمه صيادو سمك البكلاة الباسكيون -أو الفاسكيون إذا ما أريد- وفيه ماخور لابنّ صغير: أى أن صاحبه يحمل هذه الجنسية، رغم أن العاملات، ثلاث، من النرويج، وكندية وأخرى من ألمرية "(١٥). والسخرية الراقية لألفونسو ساسترى "تخفف" فى الحال كرب مخرج المشهد ليوضح فى السطر التالى أن "كل هذا وملاحظات أخرى أكثر يجب أن يدركها المشاهدون فى الثوانى الأولى من الحدث" (نفسه). وقد تجاوز المؤلف بهذا التحدى حدود الدراما: تحول من سرد حكاية، مدرجاً إياها تفاصيل، ولهذا لا يستغرب القارئ الذى يقدم له معلومة كاشفة حول تكوين العمل مثل هذه: احتراماً للطبيعة الضيقة للتقديم الدرامى. يبدو أن "ساسترى تخلى عن الملف السهل لسارد يحكى فى البداية هذه المأساة اليونانية" (نفسه). نعم، إنه دور سهل، ولكن من المؤكد أنه الوسيلة الوحيدة لتعريف الجمهور بالكثير من الأشياء، الطريقة الوحيدة لخلق فضاء مستدعى أمامه، غير ممثل. وتنتهى الإرشادة بتعريف جلى لهذا البعد الروائى، الذى ينتهى إلى وضع الكلمات الأولى للأشخاص فى إطار: "ما ماهية حكايتنا؟ هذا هو ما

سنراه إذا ما حكيناه بطريقة ملائمة. مهما يكن الأمر فإنها حكاية تبدأ بهذه الطريقة" (ص ١٦ .) [٤٠] .

وعليه فإن الإخراج المسرحى يوضح الاهتمام المزدوج لتقديم إشارات وأوامر إلى المخرجين والممثلين من أجل الوصول إلى عملية إخراج صحيحة للنص (اهتمام نزوعى conativo) وتزويد القارئ بتيار إخبار زائد عن الشخوص أو الأفعال أو الأجواء (اهتمام روائى). وفى الحالة الثانية، فإننا نجد أنفسنا أمام نصوص وراء النصوص metatextos يقوم فيها المؤلف بتفسير ما يفعله أو يقوله الأشخاص أو يقدم لنا معلومات مفصلة حول سوابق الأشخاص الدراميين dramatis personae : من الواضح أن فى نهاية هذه الطريقة الروائية، قريب جداً لما يسمى فى الرواية العلم الكلى omnisciencia، يحصل القارئ من النص المكتوب على أكبر قدر من الفائدة، بوضع نفسه فى مستوى أفضل من المشاهد، تمنعه معرفته المحدودة من الوصول إلى هذا النوع من المعلومات. إنه، كما أشار ناقد، مستوى نصى وراء النص (توماسو Thomasseu، ١٩٨٤) يتجلى شفيهاً فى النص المطبوع، إلا أنه ليس مسموعاً أو مرئياً فى النص المسرحى: وبداخله إلى جانب الإرشادات ستوجد نصوص صغيرة microtextos متنوعة مثل قوائم

٤٠- فى حالتى بويرو باييخو وألفونسو ساسترى سيكون من الصعب العثور على توضيح جلى لما يطلق عليه إيساشروف "إرشادات مستقلة"، مقصورة تماماً على القراءة. سآخذ على سبيل المثال ممسرحات ذات طابع فكاهى لخارديل بونثيلا وورميرو إستيو رغم أنه بلا شك فإن الإشارات المتعلقة بمؤلفين يدرجون فى أعمالهم نصوصاً تغيب فكاهتها فى العرض المسرحى، إذ تبقى محفوظة للقراء، ويمكنها أن تتضاعف. لأمثلة أخرى من المسرح الإسبانى لفترة ما بعد الحرب، انظر أبوين (١٩٩٣).

الأشخاص المسرحيين، الإحالات الأولية لموقع الفعل فى فضاء أو زمن محددين[41]، وملحوظات المونتاج، الاقتباسات، العناوين[42]، الملخصات البرهانية.

فى الواقع فإن "الهمسة المسرحية للإخراج تجعل ممكناً للكاتب المسرحى الحديث (...) أن يملك العالمين: الدرامى والروائى"[43]. وطبيعة الإرشادات مزدوجة: لائحتها، متناقضة، إلى جانب أنها جزء مكون فريد فى إجمالى خطاب خيالى (الدراما)، تشكل وسيلة تبادل بين النص المكتوب والمشهد، يؤدى إلى التعبير عن عدد من التعليمات العملية و"جادة" للفنيين المكلفين بالتمثيل، على جوانب متنوعة مثل الحركية أو خاصية المنظر المسرحى (ج . لايلو سافونا J. Laillou Savona، ١٩٨٢).

إن روائية الدراما، مثلما يتضح فى قراءة هذه الرواية التى تتحول إليها أحياناً الإرشادات، تجبر القارئ على اتخاذ زاوية تقسيم أو تفسير مختلفة عند مواجهة

٤١- انظر إلى وصف الديكور الذى يقدمه بويرو فى افتتاح مسرحية Las meninas (102-105)أو فى حفل سان أوفيد الموسيقية" (٧٣-٧٤) حيث تختلط بالإشارات العملية الوفيرة والمعلومات التاريخية. والإحالات الفضائية-الزمنية يمكن أن تكون مشحونة بحيرة ذات معنى، مثل التى ترى فى الملحوظة الرمزية والمضادة للطبيعية فى " المحبرة" لكارلوس مونيوث (٣٥).

٤٢- انظر العناوين التى لها علاقة بثريانتيس "الرحلة اللانهائية لسانشو بانثا (٩-١٠) أو التى فى اللوحات السبع لمسرحية "هجوم ليلى" لألفونسو ساسترى، وللمؤلف نفسه انظر الملحوظة التى تسبق "النطحة" (٨٧٣-٨٧٤).

٤٣- "فى الزمن الأول فى تاريخ الدراما، نجد أن الإخراج المسرحى يصبح جزء جوهريًا فى المسرحية" (هندرسون. The changing Dramaا ,، نيويورك. ١٩١٤ ص. ٧٨

النص، بفـرض طريقـة فـهم للعـالم الدرامـى. وحـضـور وسـيط (سـارد) يفـتح احتمـالات تلاعب أكبـر للمؤلف بعمليات إثارة فهم للعمل. ودون التلوث الحسى الذى يعنى الحدث المادى للتمثيل، فإن صوت الإرشادات يظل حـراً، على سبيل المثال، لدفع أشياء محددة إلى مستوى الرمز، هذا بالإضافة إلى أنه قبل أن يتكلم الأشخاص فإن الإرشـادات تحرض القارئ على خلق عـالم مستقل تسكنه كائنات خيـالية، وبذلـك تسهم، كإطار، لخلق تعود رجوعى، يظهـر فقط فى بداية الحوار فى المسـرح. يجب ألا ننسى أنه إذا كـان حقـيقـيـاً، على مـسـتوى تعـبـيـر حـالات الضـمـيـر، الرواية تتـفـوق على المسـرح فى فن تقـديم مـعلومـات للقـارئ، وأن الإرشادات تفيد كثيراً فى تعزيز هذا القصور، بإفساح المجال أمام ترجمة لغوية لذاتيـة شـخص من خـلال صـوت روائى. وفـى مـواجـهـة الطابع المتـجـزئ للنص الدرامـى، ولديه "غـيـرة" من الرواية، فـإن كـاتب المسـرح الإكـمـال ولهـذا فـإن الإرشادات هى الأداة التى لها أكثر من صلاحية بين ما لديه: الرواية، كما يشير ألن باديو، تغـزو عـالم الدرامـا، " تحت قانون مؤلف كـان يريد أن يجـعل كـلاً من اقتراحه المسرحى" (١٩٩٣، ٦٥).

الفصل الرابع
المحاكاة والحديث المباشر:
عرض تاريخى مقتضب



إنها أزمنة سعيدة التى تصبح فيها السماء بنجومها الخريطة الوحيدة للطرق المطروقة التى يجب السير فيها، وضوء النجوم هو الوضوح الوحيد للطرق! (لوكاش، ١٩٧٥، ٢٩٧).

فيم تتكون هذه الثورة التى أشرت إليها فى الفصل الثانى؟ للإجابة على هذا السؤال ليس هناك أفضل من بدء الأشياء من أولها، ومن العدل الاعتراف فى البداية مرة أخرى بوجود أرسطو.

"إن الفرق بين الملحمة والدراما يشكل بصفة عامة لب فن الشعر (ستايجر Staiger، ١٩٦٦، ١٠١). وفى كتابه فرق أرسطو، ظاهرياً وبطريقة قاطعة، بين نوعين من العرض (محاكاة mímesis) ، نوع مباشر أو صافٍ (مسرح) ونوع غير مباشر أو غير صافٍ (السرد diégesis/ narración)[٤٤] . والمعلم المميز بينهما هو اختفاء صورة سارد: فى الحالة الأولى: الحكاية تدور فى الحاضر، بشكل موضوعى، بفضل الكلمات والأفعال الخاصة بالأشخاص، "صناع العرض"، "كفاعلين operantes وعاملين actunates" (٤٨أ ، ٢٣)، دون تدخل مباشر فى أى سبيل وسيط. "وعليه فإن المأساة تقليد لفعل جاد وكامل. (...)، مجدًا بواسطة أشخاص، لا عبر السرد" (فصل. ٦، ٤٩ ب ٢٤). بينما "العرض" الملحمى

٤٤- "فى الواقع يمكن بالسبل نفسها تقليد الحالات نفسها بروبها أحياناً أو بتقديم كل المقلدة كعاملين وفاعلين" (الفصل ٣، ٤٨أ. ١٩).

على العكس يعرض الأحداث على أنها وقعت فى الماضى، بطريقة ذاتية، عبر شخصية وحيدة الصوت، صوت السارد، وهو دائماً مستعد كذلك لإصدار أى نوع من الآراء أو التعليقات على ما يحدث فى كل لحظة.

ومع المواجهة المتطرفة بين النوعين، أكثر قانونية وعقائدية، فإن كلمات أرسطو تتحول بذاتها إلى قانونية فشل: المؤلف الدرامى، مع كون الدراما جنساً موضوعياً من الظاهر، يظل غير قادر على إبداء سلطة على نصه، كى يفسح المجال فيه، بطريقة شفافة، أمام طرق تسهل الوصول إلى معناها، كى يمارس فى نهاية الأمر سيطرة مطلقة على رد فعل الجمهور على عمله. ومع ذلك يمكن اعتبار خطورة هذه المقابلة الأرسطية بين الملحمة والدراما مخففة وتبدو حاسمة ظاهرياً. يلح باول ريكور Paul Ricoeur (١٩٨٣، ٦١-٦٥)، على سبيل المثال، على تقليصها، بالإشارة بنجاح إلى بعض فقرات "الشاعرية" التى يجبر فيها أرسطو الطبقات فى الاتجاهين. وعن المأساة يقال إنها تجمع ميزات الملحمة نفسها (حبكة، طابع، تفكير ...)، وإن الفرجة كجزء مكون للمأساة هى العنصر البعيد تقريباً عن الفن وعن قواعد الشاعرية ذاتها (٥٠ ب، ١٧-١٩). وينال هومير امتداح أرسطو بسبب قدرته على الاختفاء خلف الأشخاص، كى يتركهم يمثلون تحت اسمائهم، كى "يملئوا الخشبة".

بعد ما قيل، سيسبب مفاجأة أقل الاعتراف بأن فن التأليف المسرح اليونانى ينأى بعيداً عن التكون من صيغ صافية، مغلقة. وينظر إليها أرسطو من خلال "نظام تغيير مستمر" (كيتو، ١٩٥٥، ٥٧)، مكون من حضور طريقتى تعبير

متنافرتين بينهما: صوت الكورس، الممثلة للاتفاق بين جماعة (polis) ، وطريقة الأشخاص الفرديين، وهى طريقة فريدة للنزاعات والمواجهات ذات الطبيعة الأكثر خصوصية. وهذه الثنائية أكثر بروزاً، مقارنةً بالكورس، بالإضافة إلى أنها تقوم بدور الناطق بلسان مجموعة بأكملها وتحبذ كثافة درامية-غنائية أكبر، تقدم بشكل خاص للشاعر "مكاناً يجرب فيه قناعاته.." (بولاك، ١٩٨١، XXIX)، وهذه فرصة كبيرة "لإقامة اتصال أكثر مباشرةً مع جمهوره" (XXXI)، مع هذا المشاهد المثالى الذى يتكلم عنه شليجيل Schlegel . وإسهام الكورس فى البنية العَرضية لمأساة، عبر مداخلاته المتوالية على هامش الحدث، إسهام أساسى. وفى بعض المناسبات يصل إلى السيطرة حسب هواه على أفعال الأشخاص، على توجيه عواطف المشاهدين نحو مواضيع محددة أو أحداث: إلى فرض وجهة نظر مجموعة على الأحداث. وأغامنون إسخيليس حالة متطرفة، وبالتالى نموذجية، حيث نجد أن سيطرة العالم الدرامى التى يبديها كورس العجائز تظل واضحة، إلى درجة أن صوتها غير الشخصى يعطى انطباعاً بكونه عالم بكل شيىء، نظراً لحجم معرفته بماضى الأشخاص، للمعنى العميق للعمل. قد يقال إن الكورس هناك فقط لخلق عالم خيال فيه "كل مداخلة تبدو مختارة من قبل كورس لتظهر للمشاهدين شيىء ما يحول دون فهمهم الكامل" (فان لان، ١٩٧٠، ٢١) [٤٥] .

٤٥- يجب الإلحاح على أن الكورس اليونانى أداة ذات مرونة، يختلف بشكل كبير من مأساة إلى أخرى، حتى داخل أعمال مؤلف واحد.

فى عصر النهضة، بينما كان أرسطو نقطة بداية أى فن درامى يريد أن يصبح دقيقاً، بدأ تفسيره على أنه المسؤول عن سلسلة طويلة من الوصفات والقواعد الثابتة، خالدة، مستقلة، إجمالاً، عن الزمن أو الفضاء التى كان من الضرورى أن تتطور فيه، تحولت الأجناس الدرامية والروائية للارتباط فى مقابلة صارمة وقوية. الإدانة التى وجهها أرسطو فى "فن الشعر" لإدراج عناصر ملحمية فى المأساة كانت نتيجتها تعريف الجنس المسرحى، تميزت بالتالى بغياب سارد يسيطر بطريقة ما على التمثيل (فصل ١٨، ٥٦أ، ١٠). ومع ذلك فرغم أن فصلاً آليًا مفرطًا بين الجنسين كان يحمل فى فقره، يتم التوصل شيئاً فشيئاً إلى مفهوم للدراما التى تتضمن تفاعلاً يتفوق على العناصر الدرامية والملحمية. شيلر وغوته يتطرقان فى مراسلتهما، انطلاقاً من هذا المنظور، موضوع تميز ونقاء الأجناس الأدبية. واستقلال الأجزاء وتمثيل الأحداث المحددة فى الزمن الماضى يبدوان لكليهما المعالم الأكثر تعريفاً للملحمة، على عكس التسلسل السببى فى الزمن الحاضر وهو شرط للدراما النقية (جوته، ١٩٨٣، ١١٦ و١٢٠). ومع ذلك فإن جهوده لتعريف الجنسين بوضوح تظل بلا جدوى وهو ما يؤكد عليه شيللر، فى رسالة بتاريخ ٢٩ ديسمبر ١٧٩٧، (غوته، ١٩٨٣، ١٢١). وجمالية شيللر، برفضه للمحاكاة mímesis، تطرح موقفاً "مضاداً لأرسطو" يصل إلى ذروته، كما سنرى، فى الكتابات النظرية لبريشت[٤٦]. من جانبه يحاول هيجل مراجعة فيها

٤٦- رسالة شيللر إلى جوته مؤرخة فى ٢٦ ديسمبر ١٧٩٧ .

مـصـالحـة "للثـلاثى المجـيـد"، المولود مع أرسطو وظل مـسـيطراً إلى عـصـر الرومانسية الألمانية، وهكذا، بدءً من قاعدة أن التطور فى المسرح ليس "موضوع شكل صرف"، يحول الصياغة النظامية للغنائية والملحمية والدرامية إلى أخرى تتكون من طبقات متنوعة، مفهومة على أنها طرق تمثيل للواقع وتظل متعلقة بمختلف المواقف الاجتماعية-التاريخية لكل حقبة. ويرى أن الشعر الدرامى هو نتيجة التركيب الجدلى لنظرية الملحمة والمضاد للغنائية، لأن الموضوعية وبعد الأفعال الملحمية فيها تنبع من ذاتية وكثافة المشاعر الغنائية، بعد أن يمتصها السارد و"الأنا" الغنائية من قبل الأشخاص على الخشبة [٤٧].

إن فكرة أرسطو بأن المسرح كان يتطور، بطبعته المطلقة، فى إطار الدائرة المقلصة لما هو موضوعى، عبر حوار الأشخاص الذين كانوا يتحركون أمامنا، دون إمكانية الوصول إلى حيث كانت الرواية العالمة بكل شيىء قد وصلت إليه فى التحليل الداخلى للجوانب الأكثر ظلمة فى "أرواح" الأشخاص، مما كان يجبر على إلغاء تلك العمليات التى تتطلب مكوناً روائياً، وبتقليص حضور شخص كان مسموحاً له، داخل الفعل، الإفصاح بتعليق جلى فى ذاته. لكن، إذا كانت الدراما من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تمثل عالماً قائماً على العلاقات الشخصية المسرة بهذا الشكل عبر الحوار، فى نهاية القرن الماضى، حوالى عام ١٨٦٠، فى أوروبا الغارقة فى اضطرابات مستمرة، تحدث عملية تحول فنية طبقاً للفوضى

٤٧- يرى هيجل أن الملحمة تدين للدراما بتحويل مشاعر الروح البشرية إلى موضوعية.

الاقتصادية والعلمية والاجتماعية تضرب حضارة الغرب الهرمة [48] . بدأ المسرح في إثارة الأسئلة حول كافة القيم التى كانت تعد مقدسة حتى تلك اللحظة، كل تلك البنى التى كانت تبدو خالدة. حوار المأساة الحديثة لا يزمع الإقناع، أو وضع مقابلة مهمة بين الأفكار والقيم رغم أنها غير مجدية فى الكثير من الأحوال، التى كانت تدفع البطل إلى الاختيار أو التمثيل. وفى مسرحيات بوشنر Buchner أو كليست Kleist نجد الأعراض الأولى لأزمة الحوار: عند تأملها، يفتقد المشاهد "المقايضة الطبيعية والمباشرة للأفكار التى يجرب ويتفاهم البشر من خلالها" (ديمانج Demange، ١٩٦٥، ٣٢٩)، لأن الأبطال الجدد، وحدهم، غير قادرين (فلنفكر فى فويتسك)، لا يتصلون ببعضهم البعض [49] . كل من تشيخوف أو إبسن أو سترينبيرج يتصورون أعمالهم من خلال موقف جامد estática يقع فيها الثقل كله على استدعاء الأحداث الماضية. وأعمالهم الدرامية تخلو من

٤٨- عن الطبيعة الأحادية-المونولوجية للحوار، انظر كلمات باختين التالية: "ردود حوار درامى لا تكسر العالم المُمَثل، لا تحول إليه مستويات تعددية، بل على العكس، كى تصبح درامية حقيقية تتطلب وحدة أحادية لهذا العالم. على الحوار فى الدراما أن يكون من جزء واحد، وأى ضعف لهذا الطابع الأحادى يؤدى إلى ضعف فى الدرامية ،يتواجه الأشخاص حوارياً فى الأفق الموحد للمؤلف، لمخرج المشهد، للمشاهد، وعلى الخلفية الصافية لعالم متوحد" (١٩٨٨، ٣٢).

٤٩- ليس غريباً أن تستخدم درامات تشيخوف كمثال لحوار الطرشان "الشخوص" (...) لا يسمعون بعضهم البعض، كل واحد يتكلم عن موضوعه، إذا كان لديهم موضوع، أو عن أشيائهم، أو يقولون كلمات بلا معنى (...) تشيخوف يصور طريقة كلام مجتمع لا يتحاور" (بوبيس نابيس، ١٩٩٢، ٢٦٥).

المغامرات، من كل أثرية : efectismo إنها أعمال عميقة فى داخليتها، توصف فيها الصدمة النفسية بين الواقع الساكن ومثال مُلاحَق بلا نجاح. "إن مسرحية لتشيخوف لا تتخذ تمثيل صراع أو نظرية هدفاً أساسياً لها. العمل يبحث عن الإظهار، عن إعادة بعض أزمات الحياة الداخلية قابلة للإدراك" (شتينر، ١٩٦٥، ٢١٨) [٥٠]. شخوصه يحتفظون بموقف انتظار سلبى: يتكلمون عبر مونولوجات طويلة جداً، بعيدون عن الآخرين وعن العالم الذى يحيط بهم، لهذا يقيمون فى منظورات عديدة، متفرقة، وذاتية بقدر ما هى يائسة، وفى النهاية تفرض عليها صورة موحدة شكلياً لسارد "ملحمى".

ولوكاش هو المفكر، بعد الإحلال محل هيجل، يؤكد بطريقة جيدة على عدم تفادى هذه العملية التى تصب فى شكل درامى جديد. فى كتابه "نظرية الرواية"، الذى ظهر فى عام ١٩٢٠، يرى أن الشكل الملحمى بمفهوم حالته الحديثة، أى الرواية لدى فلوبير أو دوستيفيسكى، يعلن بفضل العمليات التهكمية والتأملية الخاصة بها، على أنها السبيل الوحيد القادر على إدراك المقابلة بين الفرد والمجتمع المحطوط من قدره، بين البطل الإشكالى والعالم (جولدمان، ١٩٦٨، ١٧٧). وبطل رواية "يرحل ليُعرف"، "يبحث عن المغامرات" كى يوضع على المحك فيها، "كى يجد جوهره الشخصى معتمداً عليها" (لوكاش، ١٩٧٥، ٣٥٦):

٥٠- شتينر بهذه الطريقة يبرر التراجع التدريجى للمأساة كشكل درامى، ويقدم لذلك أسباب محتملة تقدم البرجوازية، شعبية الرواية وتقدم الميلودراما. انظروا أيضاً مساهمة دومينك (١٩٦٣) وساسترى)١٩٦٤أ) فى تاريخ هذه اللحظة الرئيسة من تاريخ المسرح. سرّازاك (١٩٨١، ١٠٩ والصفحات التالية).

وعلى عكس ذلك فإن بكل الدراما "لا يعرف سريرة، إذ أنها تولد من الانشقاق العدوانى للروح والعالم، من المسافة المؤلمة بين النفس والروح" (لوكاش، ١٩٧٥، ٣٥٥). على المسرح الآن أن يدرج هذه السريرة التى تكتشف فى رؤية متأملة مستمرة، إذا أراد أن يتكيف مع الأزمنة الحديثة [٥١] .

غير أن بيتر سزوندى Szondi، على طريق هيجل ولوكاش وشتايجر [٥٢]، يفرض لأول مرة واضحة، منذ نشر كتابه "نظرية الدراما الحديثة" عام ١٩٥٦، فكرة أن الشكل الدرامى ليس كائناً مجرداً، خارج الزمن والفضاء، بل إنه مرتبط بالمحتوى الذى يسعه وبالموقف التاريخى والفكرى الذى ينتمى إليه: " تقدم التناقضات الاجتماعية كمشاكل جمالية يحاول العمل الفنى نفسه حلها" (هايس Hays، ١٩٨٥، ٧٧) وحله يمر بالضرورة عبر تعديلات على مستوى المحتوى وعلى مستوى الشكل، "فى علم دلالات الشكل"، أى كشرط لعمل فنى حقيقى، يجب أن يظهر الشكل والمحتوى الدراميان "حقيقيين"، وكلا المستويين يجب أن يتمتعا بالأهمية نفسها أمام المعنى الشامل، مما يصب، بعيداً عن الطبقات النظامية والمعيارية والعامة، فى عملية تأريخ historización للدراما. رغبة وصف

٥١- فى "الرواية التاريخية" يفحص لوكاش الفوارق بين الرواية والدراما فيما يتعلق بمختلف رؤاهما للواقع التاريخى الخارجى. .

٥٢- أمام وجود "درامات ملحمية" و "روايات غنائية"، يعتقد شتيجر، فى ١٩٤٨، أن من الضرورى التفريق بين اسماء "غنائية"، "ملحمية" و"دراما" والصفات المرتبطة بها: التخصصات، الطبقات تكاثرت منذ القدم بطريقة كبرة ,والاسماء غنائية وملحمية ودراما لا تكفى ولا مع الكثير لتسميتها. الصفات غنائى وملحمى ودرامى، على العكس، يحافظ عليها كاسماء صفات بسيطة، يمكن أن يشارك أو لا يشارك فيها شعر محدد. ولهذا السبب يمكننا، بفضل هذه الصفات، أن نخصص عملاً بدءً من أى تخصص" (١٩٦٦، ٢٤٠).

الجدلية بين الشكل والمحتوى يميز، حسب بافيس، مبدأ أن "المحتوى الاجتماعى الجديد يتطلب شكلاً جديداً" طالما أن "المحتوى المكتشف من قبل كاتب المسرح يحتاج إلى شكل جديد للتجريب" (١٩٨٢، ٧١) بغية تفادى تناقضاً محتملاً وخطيراً فى الأسلوب: فى الطرف الآخر يوجد خطر الشكلية كحركة مستقلة للشكل على حساب المحتوى. لخص هايس (١٩٨٥، ٨٧) نظرية سزوندى حول هذه الأزمة الحقيقية للدراما فى عدة مراحل: ١) كانت الدراما تقوم على المنظور الموحد المتولد عن نشاط بين أشخاص يؤدى إلى سلسلة من الخبرات العامة لعدة أشخاص، ٢) الدراما الحديثة، مع ذلك، تنفى وجود أى وحدة بين الفرد والآخرين والجو المنغمسين فيه، ٣) لهذا يرى سزوندى ضرورة قيام سارد بإعادة تأهيل منظور موحد وينسق كل المعلومات عن الأشخاص (بريشت أو فيلدر) [٥٣]. إذا أراد كاتب المسرح إظهار العمليات الاجتماعية فى مجملها، فى تعقيدها، سيجد نفسه مضطراً لإدخال صوت، مثلما يحدث فى الرواية، وأن يعلق على الأسطورة وينظمها داخل حالة الأشياء الأكثر عمومية التى تندرج فيها.

كل هذا الطريق الملتوى نحو التلاقى بين المحتوى والمضمون الملحميين، المعكوس بشكل جيد فى أعمال سزوندى Szondi النقدية يفتح مجالات لا شك فيها للدراما، لكن السير عليها سنوات طويلة قبل الرواية الكلية: ماضٍ أو

٥٣- يربط هايس ظهور سارد بالأهمية المتنامية التى تعطى لشخصية مخرج العرض المسرحى (١٩٨٥-٨٧).

مستقبل أو داخل الأشخاص تبدأ فى تشكيل جزء من المشهد [٥٤].

والمشكلة الخالدة لما لم تقل فى الدراما، "وضوح" la explicitación الأفكار والأسباب الأكثر خفاءً فى الأشخاص أمام المشاهد، اكتشاف اللاشعورى، الذى يحول الخشبة إلى نوع من "المعمل" الذى يجرب حول التوتر الدائم بين "الأنا" و"ما لم يتم التعبير عنه"، يتم حلها عبر حضور مستوى خارجى على الأحداث الممثلة، صوت، من الخارج، على طريقة الإحلال الملحمى، يعلق، يصف، يتوقع وأحياناً يخلق الحدث نفسه.

هذه "النسبية الملحمية" relativización épica أو الملحمية epización، حركة نزع الدرامية، تأكيد لممارسة المفهوم الهيجيلى للأجناس كطبقات تاريخية ولا نظامية، تحمل فى طياتها انشقاق المركب síntesis المنظوم بين الفاعل والمفعول به، الخاص بالدراما السابقة: أحد الأشخاص يتلقى ما يطرحه الأنا للمؤلف والآخرون يتحولون إلى المفعول به فى ضمير المخاطب. وعلى الخشبة تأخذ فى الارتسام ببطء صورة سارد. يذوب المفهوم التقليدى للدراما. ويبقى واضحاً أن غياب سارد على المسرح لا يعد معلماً مميزاً لتصنيف الجنس الدرامى بدقة. وعليه فمن الواضح أيضاً أن "النقاء" الدرامى، وهو مقياس حسب المعيار الأرسطى، لا يحدد قيمة عمل ولا حتى كفاءته المسرحية.

٥٤- الفضيلة الرئيسة التى يعترف بها باختين للرواية هو "عدم قانونيتها" a-canonicismo، بحثها الدائم عن أشكال جديدة للاقتراب من العالم. ويستنتج الناقد الروسى أيضاً أن هذه الميزة يمكن أن تساعد فى تطور أجناس أخرى، وبشكل خاص المسرح (١٩٩١، ٤٨٤).

ويقول سارّزاك Sarrazac (١٩٨١، ٢٤-٢٥) إن "الكتابة فى المستقبل لا يجب أن تقتصر فقط على تغيرات مجتمعنا: إنها التدخل فى "تغيير" الأشكال"، فى إشارة فن الكتابة الدرامية المتبصرة لدى بريشت. ولحسن الحظ هناك فنانون كثيرون فهموا الأشياء الجديدة التى يجب أن تقال بطريقة أخرى، فكل موضوع عليه أن يطور "مسرحته"، بتشغيل تلك البنى المناسبة له، وإلى هذه القائمة من المؤلفين الباحثين عن هندسة معمارية درامية جديدة تصبح ناجحة تسميتها الاستعارية بالكتاب-الرواة escritores-rapsodas التى طرحها سارّزاك (١٩٨١، ٢٧١). والمسرح الراوى، الهجين بطبيعته، يعرَف بنسج اللحظات الدرامية والمقطوعات الروائية إذا ألغى المؤلف الدرامى التقليدى أمام حضور أشخاصه فإن الدرامى-السارد يتكلم فى المستوى الأول ليحكى حكاية لن يستطيع آخر أن يمتلكها دون تصريح منه تقدمه ميزة الكلمة [٥٥] .

٥٥- سزوندى (١٩٩٤، ١٠٤-١٠٥) يقدم اسم جارثيا لوركا كمثال على أزمة المسرح هذه. و"بيت برناردا ألبا" (١٩٣٦) "دراما الكرب" يرى فيها حالة فريدة فى المسرح الأوروبى...



الفصل الخامس



السارد لدى بيرتولد بريشت. والسارد لدى مؤلفين آخرين: كلوديل، ويالدر، ويليامز، ميللر، مسرح نوه، ساسترى وبويرو بابيخو.

بدأ انطونان أرتو وبيرتولد بريشت، اثنان من كبار مجددى المسرح الحديث، مع فجر القرن كفاحاً شديدًا ضد المسرح البرجوازى، وهذا الكفاح، بلا شك، يمتد إلى يومنا هذا. وكلا المؤلفين يتصفان باهتمام ثورى فى مشاركة المشاهد، وهى مشاركة تفهم فى كل مرة بطريقة مختلفة. كان أرتو يرغب للجمهور الانصهار المطلق: "لقد لغينا الخشبة والقاعة إذ يمكن إحلال محلهما بنوع من المكان الوحيد، دون فصل، ولا حائل من أى نوع، ويصبح مسرح الفعل. واتصال مباشر سيقام بين المشاهد والفرجة، بين الممثل والمشاهد ..." (أرتو، ١٩٦٤، ١٤٨). من هنا كانت العودة إلى ما هو أقل من المسرح، infra-teatral، إلى الاحتفال، إلى "طقس وهمى عن عمد حيث لا يحتاج "الواقع" إلى تصويره" (أوبرسفيلد، ١٩٨٩، ٣٧). تطلق أوبرسفيلد على هذا الخيار "طريق رجوعى"، بمعنى تاريخى صرف، مقابل عملية "المسرحة" teatralización الخاصة بأعمال بريشت، التى يعى من خلالها المشاهد بأنه "فى المسرح وليس فى مكان آخر" (المصدر نفسه).

وبالفعل فإن بريشت كان يطلب من جمهوره المشاركة محافظاً على تصرف مسؤول وتأملى. يتميز مسرح بيرتولد بريشت، مثله مثل مسرح الكثيرين الذين

اتبعوه [٥٦] ، يتميز قبل كل شيء بإرادته فى جعل الجمهور عارف تام بالعالمين اللذين يتواجهان فى الفضاء المادى والسحرى لتمثيل، المسرح نفسه والحياة، الخشبة والقاعة: لعزمه على كسر التنافر القائم بين العنصرين: القاعة لا تتخلى عن الخضوع للخشبة، المسرح يتمرد على السينوقراطيا escenocracia السارية بعد عقود من حضور المذهب الطبيعى. وما أطلق عليه بريشت، عن حق، المسرح "المطبخى-البرجوازى" أو بكلمات أخرى المسرح "الأرسطى"، "الأبوى"، ويسمى هكذا لأن "المشاهد كطفل فى أقمطة" وهو بوساطته "لن يتغير فى العالم" (أوبرسفيلد، ١٩٨٩، ٣٦) وكان يقوم على أساس الخيال المنبثق عن التصادف الدقيق بين الخشبة والقاعة (الواحدة هى حقيقة الأخرى): الفن الجديد الذى يبعده يحاول تحويل متلقيه إلى جزء بارز فى عملية الإبداع [٥٧] . فى مسرح "على الطريقة الإيطالية" كان يتعارض عالمان عبر هذا "الحائط الرابع" غير المرئى (بالبيه، ١٩٧٥، ١١). ولجمهور المسرح الملحمى، على العكس، نجد أن القاعة لم تعد مكان إبهار يمثل العالم: القاعة، الجمهور (بنجامين، ١٩٦٩، ٨).

يجب الإشارة هنا إلى أن مفهوم المسرح "الأرسطى"، الذى تعامل معه بريشت، يبدو فى لحظات كثيرة، أسطورة أو أداة عمل لمفهوم دقيق وعلمى. ومعه كان يعين كل التقليد المسرحى الذى لم يولد بعد النيوكلاسيكية ليسنج واستمر

٥٦- جدير بالإشارة هنا إلى كل من ماكس فريش وفريدريك دورّينمات.

٥٧- لتطور مفهوم "الخيال الدرامى" ونتائجه "الهوربية"، انظر كوستلر (١٩٦٨) ومع خيال "الحلف الروائى" (انظر مارتينيث بوناتى، ١٩٨٣، ١٢٨-١٣٤، أو بوثويلو إيبانكوس، ١٩٨٨، ٢٣٣-٢٣٥).

فى الفترة الطبيعية، وكان بريشت يكرهه. وبالفعل ليس معقداً كثيراً مراجعة حضور أرسطو والدراما اليونانية فى نظرية وممارسة بريشت (ويليامز، ١٩٧٥، ٣٢٦، انظر هيشت، ١٩٦١، ٩١). ونقد بريشت للدراما "الأرسطية" يقوم أساساً على مفاهيم "التشخيص" و"التطهير" [٥٨] ويؤثر بالتالى على دراسة ردود فعل الجمهور [٥٩]. يبدل بريشت وظيفة المشاهد، مغلقة وسلبية فى هذا النوع من المسرح، بمقتضياته المنومة، فى بعد مشهدى، مفتوح ونشط، يعيد إرسال صورته الذاتية للمشاهد، لتصبح أكثر شفافية: الرجال يظهرون فى "عملية التكاثر وإنتاج مواقفهم" (ويليامز، ١٩٧٥، ٣٢٧). لا توجد إمكانية التشخيص، فقط يبقى بديل الوعى المتولد عن تحليل هذه الرؤية "المعقدة" للواقع. كينيو Quiniou يستخدم لفظ "قياس وظيفى" للإشارة إلى وضع المشاهد فى مسرحية "الأم شجاعة" وفى المسرح الملحمى كله: "المشاهد يعى أنه مكان قياسى يريد أن يراه يعمل على المسرح ويفكر فى لعبة القوى المتعارضة فى الأم شجاعة والسيطرة عليها" (١٩٧٩، ١١٣). وعلى المسرح يتم سحب الجمهور للتعاون نقدياً فى هذا النوع من الأعمال المفتوحة عبر مختلف الحيل. هناك ممارسة مشتركة فى مسرح المؤلف الألمانى، تتعلق بخلق نوع منه "الابتعاد الجمالى" بين المشاهد والفرجة، وهى استخدام سارد أو معلق. ويدخل بريشت هذه التقنية فى (الاغتراب)

٥٨- هناك مشكلتان تجعلان نظريات بريشت صعبة. الفكر الدرامى لبريشت، المعكوس فى مقالات واسعة ومكثفة، يبتعد كثيراً عن الوحدة.

٥٩- لمقارنة أوسع بين المسرح الملحمى والدرامى، انظر اللوحة الموجودة فى ماهوغنى (١٩٦٣، ٣٦-٤٧).

المشـهـورة Verfremdungseffekt التى تهـدف إلى وضع الجـمـهـور فى وضع مـراقبة ونقد أمـام العملية الممثلة، بالسماح له، فى كلمات أخـرى، بكشف نفسـه عـبـر هذه النظرة الملحـمـيـة للمـسـافـة، فى الوقت نفسـه يكشف عن وضعـه فى المجتمع الحقيقى: يريد بريشت أن يخلق نوعاً من الضمير الجديد لدى المشاهد.

فى خلفـيـة الإشكال الشهـيـر بين لوكاش وبـريشت حـول مفـهـومين للواقـعـيـة، يكمن، حـسـب مـايـر Mayer، نزاع بيـن نوعـين من التـقـاليـد: "بالنسـبـة للوكـاش: جـوته، بلزاك، تولسـتـوى. إعـادة إنتـاج للواقـع (...) تشـخـيص مـقـدم. بالنسـبـة لبـريشت: جـريملسـهـاوسن، فـولتـيـر، شـيللى، هـاسـيك. تشـخـيص للواقـع داخل تناقضاته. عرقلة تشخيص عبـر المشـاعر ... (...) أدب التشخيص-أدب الإبعاد. أرسطو-ضـد أرسطو" (مـاير، ١٩٧٧، ١٣١). بيـتـر هـاكس Peter Hcks تلمـيـذ بريشت يذهب إلى أبعـد من ذلك: هجـوم بـريشت مـوجـه إلى شـخص أرسـطو التاريخى كرمز للفكر الاجتماعى المحـافظ (ماير، ١٩٧٧، ١٣٢). ولكن فى اعتبار الحكاية، النادرة أو الأسطورة الخـاصـة بعـمل على أسـاس أنهـا جـزؤه الأكـثـر جوهرية، يلتقى بريشت مـبـدئيـاً مـع أرسطو: "الأسطورة، حـسـب أرسطو، -ونحن نتـفق معـه فى هذه النقطة- هى روح الدراما" (بـريشت، ١٩٦٣، ١٧٧). وكـمـا هو معروف فـإن الجزء المركزى من الفصل السادس من كتاب "فن الشعـر" مخصص لتفضيل الحكاية على الأشخاص، داخل الأجزاء الستة التى كانت، حسب أرسطو، تشكل مـأساة (حكاية، أشخـاص، تعبير فكر، فرجة وغناء. ويشيـر بريشت حرفياً إلى أرسطو الذى يرى فـعليـاً أن مـبـدأ وروح المأسـاة هى الحكاية (٥٠أ ٣٨). فى

الفقرة ٦٥ من "أورغانون الصغير" يقدر بريشت من جديد أهمية الحكاية (١٩٦٣)، ٢٠١). إلا أنه لو فكر أرسطو أن أهم شيىء كان "بناء الأحداث (١٥أ٥٠,). وكما سنرى فإن بريشت يتحرك فى الاتجاه المعاكس. وظيفة الشاعر الدرامى هى إظهار ما يحدث بين الرجال، مع الاهتمام بتلك الجوانب من الحياة التى من شأنها أن تصبح محل جدل أو تحويل. المسرح الملحمى يعين، بالإضافة إلى هذه المهمة الاجتماعية، المهمة، مجموع العمليات الجمالية الموجهة إلى إبلاغ المشاهد المعنى الحقيقى للنادرة: "المهمة الرئيسة للمسرح هى شرح الحكاية وتوصيل الأحاسيس عبر سبل الإقصاء المناسبة" (بريشت، ١٩٦٣، ٢٠٤) [٦٠] . وبهذا الهدف، تتحول الحكاية إلى مجموع المواقف التى يتخذها الأشخاص بينهم، وتصرفاتهم gestus [٦١]، فتصل الحكاية أيضاً إلى سرد الأحداث عبر خطاب"Story-maker"، جزء مكمل ومهم جداً فى نظام الإقصاء المعقد هذا، تحت صورة كورس أو مغنٍ. بيكس Beckés يصل إلى مقارنة مسرح بريشت مع الآلة الثقيلة لحكايات بلزاك، المليئة بأفعال غير تامة ومقطوعة فى الكثير من الحالات من خلال تعليقات "النحن" السلطوية. (بيكس، ١٩٧٩، ١٠٤). والعملية هى التالية: أ) إذا كان فعل المسرح الدرامى يتطور أمامنا فى مضارعٍ تالٍ، فى الملحمى نجد أن الحدث، متحولاً إلى حكاية، إلى ماضٍ، يعاد بناؤه بشكل متقطع

٦٠- بريست فى النقطة ٣٥ من "الأورغانون الصغير (١٩٤٨).

٦١- بريشت، ١٩٦٣، ١٩٨ .

عبـر فعل الروى المبنى من التتـابعات (فرض على القـراءة الشـخصيـة) وتواجه تهكمياً الفعل بشكل مبعد [٦٢] . فليبق واضحاً أن بريشت، مثل شيللر، يفهم العلاقة ملحمة–درامة كنقد أو جدل، بعيداً عن الطروحات المتصلبة والمقصية (بريشت، ١٩٧٠ب، ١٣٥).

السـارد، وهو عنصـر أكثـر يقـودنا إلى الصـورة فى "المرآة المعكوسـة" miroir renversé أو "image-boomerang"، المكرسة من قبل دور Dort a la opera de cuatro cuartos وماهاجونى Mahagony، يسمح بتدمير التشخيص (empatía) بين الجـمـهـور والأشـخاص على المسـرح (بريشت، ١٩٦٣، ١٨٦)، حـيث يتـسـاءل بريشت وفى مسرحه الإجابة قاطعة. المشاهد لا يجد نفسه متورطاً وسط الفعل، والآن يتعارض مع الفعل، يجبر على اتخاذ قرارات، على إيقاظ نشاطه. ولإظهار هذا يجب أن تؤخذ بعين الاعتبـار هذه الكلمات المقتبسـة من خاتمة "صـعـود وهبــوط أرتورو وى المقــاوَمـــة;Der aufhatsame Aufstieg des Arturo Ui) (1941: أيها الجمهور المحترم: فلنتعلم أن نرى، بدلاً من أن ننظر كالخراف.وبدلاً من أن نثرثر (...) عليكم أن تمثلوا. (...) فلنتعلم أن نرى بدلاً من النظر كخروف يذهب إلى المجـزر" (١٩٤). أو هـذه الكلمـات التى تقـفل على لسـان "المـمـثلين" المسرحيـة "التعليمية"، الاستثناء والقاعدة وتقوم بتوضيح تام للنظام البريشتى للاستغراب"هكذا تنتهى/حكاية رحلة./ لقد سمعتموها وشاهدتموها./ شاهدتم المعتـاد، ما يحدث دائماً./ لكننا نرجوكم شـيئـاً: / ما هو ليس غير مستـعمل.

٦٢- التجزئة طريقة يمكن مراجعتها فى الكوميديا الإسبانية فى القرن السابع عشر، روثاس، ١٩٨٠، ١٩٨١، ١٨٤) وجونس (١٩٦٧).

اعثروا على ما هو غريب!/ ما هو عادي. اعثروا على ما هو غامض!/ ما هو اعتيادى، ما يدهشكم./ ما هو قاعدة، انظروا إليه على أنه سوء استخدام./ وعندما ترون سوء استخدام/ ضعوا علاجاً له!" (١٩٢). الأعمال الملحمية لا تقدم على أنها تامة وكاملة بل تزل فى كل لحظة فى حالة ولادة in statu nascendi، من هنا كانت أهمية "التواطؤ البناء للمتلقى" (بافيس، ١٩٨٢، ٧٢)، مرسل إليه يقوم من خلال الاستخدامات والتفسيرات "بمصاحبة المؤلف خلال عمليات إنتاج" (دوبلان، ٢٢٧)، بنية دقيقة ونهائية لتعديل العالم.

وفى هذا الجدل الدائم بين العمل والمشاهد، كلما كانت المسافة أكبر بين القاعة والخشبة، يصبح أسهل إثارة التأمل المرجو حول الأحداث الممثلة. ولهذا فإن بريشت يبتعد عن الواقعية، عن إعادة البناء الخيالى للواقع، من أجل اكتشاف آليات الخيال بالكامل، وكما يؤكد رولان بارت، بالنسبة لبريشت من الضرورى وضع مسافة ما بين الدال والمدلول: وفى مجتمع معتوه، يجب على الفن أن يكون "anti-physis"، أن يكسر مع نقده أى احتمال للخيال: "على الشفرة أن تكون مجحفة جزئياً، فبدونه نعود للسقوط فى فن للتعبير، فى فن للخيال الجوهرى" (بارت، ١٩٧٠، ١٠٦)[٦٣] . والممثل-السارد وحده، ربما الأكثر لفتاً للنظر، من هذه العناصر التى تزمع إلى إثارة القطيعة مع المفهوم التقليدى للشفرة المسرحية. على "الممثل الملحمى" أن يروى دوره، دائماً بواسطة "gestus" الذى يظهر شخصاً من الخارج، كشاهد محايد لأفعاله الذاتية، وهو فى الوقت نفسه

٦٣- فيسواناثان (١٩٨٥).

فاعل (سارد) ومفعول (مسرود) وهكذا، ككائن ذى عضوين فى أزمة مستمرة، يجب أن يتأمله المشاهد.

والمسرحية التى تضم النوايا الحلمية لبريشت، حسب ما لخصها فى "الأورغنانون الصغير"، هى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" (١٩٤٥) [٦٤]. وهى عبارة عن مراجعة لموضوع عادى فى مسيرته المسرحية، ظلم مجتمعنا، فى مناسبة عبر مثل عن مشكلة من يجب أن تنتمى إليه الأرض، ما إذا كان لمن يملكونها أو لمن يعملون فيها. وبينت المسرحية تنوعًا لعملية مشتركة للمسرح داخل المسرح: ومن أجل توضيح هذا المأزق الاجتماعى-الاقتصادى، يحضر أعضاء كوليجوس دى جالينسك Koljós de Galinsk تمثيلاً للحياوات الموازية لتعاسة غروتشى (جروشا الفصل الأول والثانى والثالث) والقاضى الفاسد أزداك (الفصل الرابع)، كنهاية سعيدة ومهذبة للأخلاق. والحكاية "المربعة" يعلق عليها سارد تعليق موضوعى فى ضمير الغائب، متخفٍ تحت شخصية "مغنٍ" أو "سارد) ذى علم مطلق.

فى افتتاحية الرواية يذكر المغنى، بطريقة فصيحة، ببداية حكاية ("كان يا ما كان ..."): "فى غابر الأزمان، فى مرحلة دامية ..." هذه الكلمات المبدئية يستعاض عنها مباشرةً بتمثيل الأشخاص على المسرح. وابتداءً من هذه اللحظة، وعلى طول العرض، نجد أن الرواية الأصلية تتبادل مع المحاكاة الثانوية فى

٦٤- مادة "دائرة الطباشير" مستقاة من أسطورة صينية للى هسينغ تاو اقتبسها الشاعر النمساوى كلابون (دوشيه، ١٩٦٣، ٢١)..

الحكاية، لتحقق بذلك تأثيراً "للصندوق الصينى" وهو ما يشرحه ريتشاردسون على النحو التالى: "عندما يروى شخص حدثاً لشخص آخر، فإن فعل الرواية هذا يحتوى داخله أطول إطار محاكاتى لأشخاص الحوار. إلا أن هذا الحوار فى ذاته تجسيد درامى لحكاية السارد للفعل المسرود- وهى مشكلة بالمشهد المسرود على الخشبة" (١٩٨٨، ١٩٧).

وسارد "دائرة الطباشير القوقازية" ستعمل بطرق متنوعة[٦٥] :

أ) يقدم إلى الشخوص "مسرحية لا صلة لها بمشكلتنا" (١٦)

ب) يتوجه إليهم عبر سباب apsotrófes ") انظر حولك وانته أيها الأعمى"، ٢٥)

ج) يعلق على الأحداث (اسمعوا الآن حكاية امتلاك ابن الحاكم، /وسترون أن الأم الحقيقية تم التعرف عليها ...ْ ٩٦)، فى لعب بالألفاظ يبرز المقابلة المثمرة بين رواية وتمثيل، فى الوقت الذى يدخل فيه التنبؤ prolepsis الروائى، وهو تقنية إبعاد أخرى .

٦٥- لا يخطئ، كما سنرى حالاً، فرناندو دى تورو بتأكيده بصفة عامة على أن السارد البريشتى لديه وظيفة إحلال الصيغة المسرحية على الأفعال بواسطة فقرة مروية، وهى وظيفة فى الوقت نفسه تعنى قطيعة التركيب الدرامى وعليه فإنه يعمل كعنصر 'إقصاء. هذه الوظيفة الأساسية يمكن أن تقسم إلى عدد من الوظائف الفرعية: أ) تلخيص الأفعال غير الممسرحة. ب) إعلان أفعال، ج) إدخال أفعال، د) التعليق على أفعال، هـ) تقديم معلومات عن الخلفية (ماضى/حاضر)" (١٩٨٤-٨٣).

د) يعرف كل شيىء، أفكار وأسباب الأشخاص ("اسمعوا ما فكرت فيه ولم تقله الغاضبة"، ١٠٦)

هـ) يضع التشويق " suspense) من سيحل القضية؟ من سيكون القاضى؟ واحد جيد أو آخر سيئ؟ المدينة كانت متشوقة"، ٧١)

و) كما أنه يقدم النصائح للأشخاص المقربين من المغزى، على غرار ما يحدث فى الدرس الختامى ("أنتم، يا من سمعتم حكاية دائرة الطباشير، /احترموا رأى الشيوخ"، ١٠٩).

لقد رأينا فى بريشت كيف تلغى العاطفة لدى المشاهد قدرته التأملية: ولهذا فإن أعماله تقلص العنصر المأسوى إلى أقل حد. فى "دائرة الطباشير" يتدخل المغنى لتفادى هذه المخاطرة عندما يستطيع مشهد الوصول إلى كثافة عاطفية مفرطة. فلنفكر فى نهاية الفصل الثالث عندما يحدث العد المنتظر بين جروشا Gruche وخطيبها سيمون: "جروشا تنظر إليه بيأس، الوجه مبلل بالدموع"(٦٩). حينئذ يقاطع صوت السارد، يكسر مشهداً رقيقاً بتعليقاته: "تقال كلمات كثيرة،كلمات كثيرة يصمت عنها!/ عاد الجندى. "من أين؟ لا يفصح عنه"(٧٠). وبروايته، بعرضه للأحداث من وجهة نظر أخرى، يعيد للجمهور وضعه، بعد أن فقده قليلاً، وضعه كمراقب-شاهد.

"تمثيل "مبعد" هو تمثل يسمح بالاعتراف بالشيىء الممثل، ولكنه أيضاً يصبح شاذاً" (بريشت، ١٩٦٣، ١٨٩). وهكذا فإن الحكاية parábola البريشتية فى

"دائرة الطباشير" تحقق، والسارد-المغنى-السارد narrador-cantor-rapsoda ليس غريباً عن ذلك، بعداً غريباً أمام عيون المشاهد. ومع وصول ما هو غريب، يحقق بريشت هدفه، وهو جذب الواقع الممثل من دائرة فعل المشاهد، تفادى أن يرى المشاهد نفسه مقحماً فى سير الأحداث دون إعطاء إجابة على الأسئلة التى يريد العمل طرحها، وهكذا دون إدراك معناه الحقيقى.

لم يكن الشكل الروائى موروثاً للمسرح "الثورى" الذى أشاد به بريشت. والمؤلفون التالون خير مثال على ذلك.

بول كلوديل. من الغريب أن العلاقات بين بريشت والفرنسى بول كلوديل كانت بارزة: فنفس ديون الإعجاب (مسرح قديم، شكسبير، رامبو، مسرح نوه)، الثورة نفسها على مسرح "البوليفار" أو على أوبرا فاجنر يمثلان بعض الملامح المشتركة، إلا أنه فى الاثنين يولد المسرح كمحاولة يائسة لوضع قناة لتناقضات الشاعر الدرامى مع فكرة العالم. ورغم أنه من الممكن التكهن بأسبقية كلوديل (لابريول، ١٩٧٢، ٢١٧-٢٢٠)، فإن تأثيره فى مسيرة المسرح التالى عليه كان، بلا شك، أقل من الألمانى. ومع ذلك فإن من الملفت للنظر أيضاً أن الأساليب التهكمية المستخدمة من كلا المؤلفين (تعليقات، نداء للجمهور، خلط ما هو سخرى مع ما هو جدى)، أنهما متشابهان فى الأسلوب التعليمى، إذ يلجأان للوعظ أمام المشاهد إلى متعارضين فكريين: السعادة الدنيوية فى عالم ماركسى، فى حالة بريشت، والحياة الخالدة، فى حالة كلوديل.

فى النسخة الكاملة من حذاء من الستان "Le Soulier de satin" (١٩١٩-١٩٢٤) ، وهو عمل معقد، "دراما تامة" ذات بنية متعددة ومختلفة، ذات

أبعاد كبيرة، توجد ملامح تستدعى الباروكى theatrum mundi، ونجد أن كليهما، كلوديل مثل بريشت، يريدان تفكيك آليات الخيال أمام المشاهد. والإرشادة الأولى تبين هذا الاهتمام "يقوم عمال تركيب وتفكيك المسرح machinistes بأى ترتيبات ضرورية أمام عيون الجمهور بينما يواصل الفعل مسيرته" (٦٤٩). فى الاقتباس للمسرح، يمنح كلوديل أهمية أكبر لشخص كان قد قام بهذه المهمة فى النسخة الطويلة: " "L'Annoncier" [٦٦]. والخطاب الذى يفتتح العمل على لسانه يريد تعويد المشاهد، مبدئياً، على نوايا المؤلف فى الالتفاف على أكبر فضاء-زمنى، كل شيىء فيه ممكن: " خشبة هذه الدراما هى العالم (...) المؤلف يسمح بضغط الدولة والحقب" (١٣) [٦٧]. ودوره أيضاً هو الكشف، فى سباب مستمر للجمهور، الأعراف العادية لعملية إخراج، بهدف القطيعة مع كل أمل مسرحى (١٩٩٤-١٩٩٥).

وكثيراً ما يظهر التهكم فى صوته، على غرار قيامه بالتعليق على سيطرته على زمن العمل: "كى نعرف أننا فى المسرح يمكننا أن نتلاعب بالزمن كالأكورديون، على هوانا، فالساعات تدوم والأيام متوارية" (٧٣٢). ويبقى

٦٦- العمل يمثل الحب المستحيل بين دون رودريجو والسيدة بروشيز فى نهاية القرن السادس عشر أو فى بداية القرن السابع عشر.

٦٧- انظر أرتو (١٩٨٧ب، ٣٤، ٤٣). بيرتون (١٩٥٨، ٨٣ والصفحات التالية) يتحدث عن هذا الفضاء فى قطيعة الزمن (a split in time) وهو أمر معهود فى مسرح كلوديل.

الاحتمال الزمنى، فى كل الأحوال، مضحى به من أجل الأهمية الشعرية للمبدع (لاندرى، ١٩٧٢).

وبلا خجل يكشف المعلن عن الحبكة (هو يبرأ وإلا ستنتهى المسرحية، ٧٣١)، ويقدم أيضاً المواقف، الديكور أو الأشخاص أنفسهم قبل أن يظهروا على المسرح. سيطرته على الممثلين مطلقة: "إننى أقدم لكم أم دون رودريغو. (...) استريحوا أين أنتم! انتبهوا سأبحث عنكم. من قال لكم بالمجىء؟ اخرجوا! اخرجوا! (٩٩٥).

يعيد كلوديل استخدام أساليب متشابهة فى عمل مكتوب لأول مرة فى ١٩٢٧، "كتاب كريستوفر كولمبس" El libro de Cristóbal Colón، دراما أحادية الشخصية monopersonal يبدى عنوانه من البداية نية ملحمية واضحة. وبالفعل فإن حكاية المكتشف، "الكتاب" الذى يريد حل كل الأسئلة، سيحكى من قبل الشارح أمام كورس من المخلصين، وهو ذو قدرة مفرطة مثل قدرة قس يهم بإلقاء قداس. وبهذه الكلمات، على لسانه، يبدأ التمثيل: "باسم الأب والابن والروح القدس" (٤٢). ويرد الكورس ("آمين"، نفسه) وبعد لحظة، يحاول الشارح إدخال مستمعيه فى المعنى العميق والكاشف للفعل، من خلال صلاة فريدة: "إننى أتضرع إلى الله القادر على كل شيئ كى يمنحنى الضوء والصلاحية كى أفتح وأشرح لكم كتاب حياة ورحلات كريستوفر كولبس الذى اكتشف أميركا ..."(٤٣). ودوره أيضاً هو تقديم السياق تاريخياً أو القطيعة مع الأمل فى اللحظات الأكثر توتراً.

والعملية التى يتعرض لها كولبس بغية أن يقرر ما إذا كان مغامراً أو قديساً، تتحول إلى فرجة من الدرجة الثانية [٦٨]. بعد أن نادى عليه الشارح والكورس فى بداية العمل، ينقسم كولبس إلى شخصين: كريستوفر كولبس المتأمل والروحى (كريستوفر كولبس ٢) يقف فى مقدمة خشبة المسرح، إلى جانب الشارح والكورس، يراقب أفعال المتهم كريستوفر كولبس (كريستوفر كولبس ١) على الخشبة ويهذا يواجه اتهامات "L'Opposant" الذى يقوم بدور نائب قاس [٦٩]. يشارك الكورس فى جميع مستويات الأفعال ومهمته متعددة: يكرر طقسياً كلمات أشخاص آخرين، إلا أنه يقدم أيضاً آراءً عن كولبس تحولت إلى الخلف la Psoteridad [٧٠].

هناك بعض المستويات تصب فى البنية المركبة، الباروكية، كمسرحية دينية، يتغذى منها "الكتاب": كتاب التاريخ، كتاب الخلود، الذى يريد أن يضع وظيفة كولبس فى مهمة خلق العالم، وكتاب الفرجة، الذى يقوم على ردود الفعل اللاحقة، التى فى الإيجابية أو الانتقادية، أمام قراءة للكتاب (لابريول، ٨١-٨٢).

٦٨- من أجل مواصلة المقارنة نين بريشت وكلوديل هناك رأى ج. م. سيرو (التيه، ١٩٦٨، ١٤٩).

٦٩- انظر مادول (١٩٦٨-١٣٧)، مرسير-كامبيش (١٩٦٨، ٢٤٢-٢٤٤) وغوبيه (١٩٧٨-١٥٩).

٧٠- ومع ذلك فى الفصل الثانى، ٢، ("جدل")، يرى الشارح نفسه مجبراً على توبيخ الكورس، لأن لم يبق صامتاً كما كان يجب. بعض أعضائه يستغلون الفرصة كى يناقشوا حول بعض تفاصيل الرواية.

ويعنى "كتاب كريستوفر كولمبس" احتفاءً كبيراً بالفضل السماوى من خلال العرض المختص بسير القديسين لشخصية بطله، مع الرغبة الملحمية فى الوصول إلى مسرح "انتقادى"، إلى دخول التأمل حول القوى الاجتماعية والفكرية التى تصيغ التاريخ.

ثورتون ويلدر. فى مدينتنا "Our Town" (١٩٣٨) يعالج ثورتون ويلدر عبر تقنية درامية جديدة حقاً، العلاقة بين أتفه تفاصيل الوجود اليومى وأى منظور خلودeternidad أو بالأحرى عدم الفناء inmortalidad [٧١] وغياب الستار فى بداية العمل واستخدام مسرح غير محدد أو نقص عناصر التوتر فى الحبكة هى معالم أخرى تسهم فى قطع الحلم الدرامى وكذلك فى المفهوم المسرحى الجديد الذى أدخله ويلدر فى "مدينتنا" واستمر ببهاء بشكل خاص فى "The Skin of our Teeth" (١٩٤٢).

وعنوان كل واحد من الفصول الثلاثة – "Daily life"، "Love and Death"- يعزز هذا الحضور فى مسرحية الأشياء المبتذلة المتأملة sub specie aeternitatis، كمكونات أساسية لحياة إنسان، عادى . ومن أجل إظهار هذا الغرض التعليمى يلجأ ويلدر إلى شخصية ناطق بلسان ذات الأفكار، هو مدير خشبة المسرح "stage manger" أو الملقن، وهو بلا شك الشخص الأكثر أهمية فى هذا "السرد المزين" récit illustré الحقيقى (جوييه، ١٩٧٨، ١٦٠). هذه الوظيفة متعددة كما فى المسرحيات المشار إليها إلى هنا:

٧١- حول هذه النقطة انظر كارى (١٩٦٥) وكاسترونوفو (١٩٨٨) وكذلك هابرمان (١٩٦٧).

أ) لا يجتهد ويلدر على الإطلاق فى وصف المواقف الموجودة فى "مدينتنا" على أنها "حقيقية" وهكذا جعلها معقولة أكثر أمام المشاهد. وعلى العكس فإنه يقطع العلاقة منذ البداية مع أى احتمال للحلم الدرامى. سيذكّر الملقن الجمهور بشكل دائم، بغية تفادى أى التزام عاطفى، بوجود مسرح بتأمل ذلك فقط، خيال مسرحى: "هذه المسرحية عنوانها "مدينتنا". كتبها ثورنتون ويلدر وأخرجها أ. (أو أنتجها) أ....: أخرجها ب....) وفيها سنرى الآنسة ج....: الآنسة د.... والسيد هـ ....: السيد و...والسيد ز: السيد ح ....: وآخرين عديدن" (٩) [٧٢] . والمسافة التى قدمتها قريحة السارد تسمح بإعادة بناء الدراما، بشكل مجتزئ، من خلال تقطيع العمل إلى مشاهد قصيرة، حياة جورج واميلى.

ب) السارد فى "مدينتنا" يزود الجمهور بكل المعلومات الضرورية عن حياة قرية متواضعة، غوفرز كورنرز، نيو هامشير، مع تفاصيل مترفة: " اسم البلدة هو غروفرز كورنرز، ن.هـ. بعد عبور خط ماساتشوتيس مباشرةً: خط طول ٤٢ درجة ٤٠ دقيقة: خط عرض ٧٠ درجة ٣٧ دقيقة" (٩). يفتتح الفصل الأول بالملقن الذى يتوجه مباشرة إلى الجمهور ليشرح له موقع المبانى الرئيسة فى المدينة، ليخبره بالأحداث الأكثر بروزاً التى وقعت فيها ولتقديم الأسرتين الأكثر شهرة فيها للجمهور، أسرة ويب وأسرة جبس، ويختتم مع الملقن معلناً أنه بعد الفصل الأول سيكون هناك فصل ثانٍ [٧٣] .

٧٢- انظر كيف تترجم هذه الإشارات فى النسخة الإسبانية المذكورة فى المراجع: "هذه الكوميديا أيها السيدات والسادة عنوانها "مدينتنا". وقد كتبها ثورتون ويلدر واقتبسها للمسرح الإسبانى ماريا مارتينيث سيرّا وخيسوس ماريا دى أروثامينا وأخرجها ..." (٧).

٧٣- كل الفصول تنتهى بمداخلة للسارد (١٨٢).

فى الفصل الثانى يقوم السارد باتباع أسلوب فلسفى فى حديثه عن عالمية الزواج، فى الوقت نفسه يُدخل حذفاً زمنياً لثلاث سنوات ويحدد الفعل فى شهر يوليو. وينبهنا المدير "Stage manger" ، فى بداية الفصل الثالث، بمسيرة تسع سنوات بعد الثانى، إلى بعض التغييرات التى حدثت فى غروفرز كورنرز، وذلك من خلال بعض الوفيات، وبأن المسرح هو مقابر المدينة، بعد أن تم تأهيله.

ج) فى الواقع فإنه لا يتوجه بشكل مفتوح فقط إلى الجمهور بل أيضاً إلى الأشخاص ("شكراً يا آنسة ويب، شكراً يا إميلى". ٣٨) [٧٤] .

د) يقوم مسرح ويلدر على التوتر بين زمنين متراصين: السارد معاصر للمشاهد، ومن هذا الموقع الزمنى، يستدعى الأشخاص كى يمثلوا الحكاية على المسرح [٧٥] . ومع ذلك فرغم هذه المسافة الزمنية التى تفصله عن الأشخاص فإن سارد "مدينتنا" لديه ميزة عدم البقاء خارج اللعبة الدرامية والقفز كممثل على المسرح عندما يروق له ذلك. أى أن مشاركته تضم إلى جانب التمثيل المتفرق كشخص فى العمل، دور القس، على سبيل المثال، فى الفصل الثالث [٧٦] .

هـ) والملقن، فى حقيقة الأمر، كاتب مسرح قادر على القيام بأى تحول غير

٧٤- عاد إلى مكانه ..(١٢).

٧٥- يدور الفصل الأول يوم ٧ مايو ١٩٠١، والثانى، ٧ يوليو ١٩٠٤ والثالث فى ,١٩١٣ حاضر السارد يقع فى تاريخ التمثيل، ١٩٣٨ .

٧٦- مشاركته كشخص يشمل دور السيد مورغان صاحب محل أدوات منزلية الذى يبيع أيس كريم إلى إميلى وجورج فى الفصل الثانى (٧٤-٧٥، ٨١-٨٢).

منتظر فى مسار العمل وكذلك وقفه فى العديد من المناسبات. إنه العالم بما "بعد" وما "قبل" لما يحدث على الخشبة، تأثيره فى بنية العمل أساسى. وبقدرته على التحرك تزامنياً إلى الأمام وإلى الخلف، بمعرفته لماضى وحاضر ومستقبل الأشخاص، يسهم حضور السارد فى خلق انطباع غياب فى مسار الزمن، حسب كونر (١٩٧٢)، ولهذا فرغم المظاهر فإنه فعل ذو أساس عام.

و) إلا أن وظيفته فى الأساس أيديولوچية لأنه لا يتأخر فى التحول إلى دليل ضرورى لفهم النظرية المطروحة من قبل ويلدر، وفيها الآخرون مجرد توضيح بسيط. والواقع يمكن القول إن هذا الدور السلطوى موجود منذ هذا التضامن فى العثور على عنوان ويشمل جماعة للمؤلف والشخوص والجمهور على وجه الخصوص.

المشاهد يتأمل أحداثاً مرئية، وكذلك عاشها مئات المرات سابقاً، وانطلاقاً من موقف "مستغرب" يسمح بتقييم جديد للعالم العادى، وكل شيىء يمكن أن يحدث وكل شيىء له أهميته الكبيرة:

إميلى ..قم بأى تصرف إنسانى فى الحياة طالما أنها قائمة! كل، كل دقيقة!

لا (وقفة) القديسون والشعراء، ربما يفعلون شيئاً (١٢٥).

والخلاصة هى أن ويلدر يدعو جمهوره لشعيرة لما هو يومى، للاستمتاع، فى ثانية، بالفرحة الحقيقية المترتبة على جمال الأشياء الصغيرة التى تشكل وجودنا.

تنسى ويليامز. يلجأ إلى حضور سارد على المسرح فى أحد أعماله المليئة بالحنان والشعر، أحد الأعمال التى تسببت له فى الكثير من المجد. فى "سوق البللور" (The Glass MenagerieK 1944) التى وصفت بأنها مسرحة للذكرى (العشرون). وفيها يواجه مؤلف ميسيسبى الموضوع الشائك للعلاقات الأسرية [٧٧] .

ورغم أن كل الظروف الممثلة فى هذا العمل ليست خاصة بالسيرة الذاتية فقد أتهم ويليامز، على أثر تمثيلها فى نيويورك (١٩٤٥) بالميل للعاطفة بطريقة مفرطة [٧٨] . وكان المؤلف قد اعترف بهذا الأمر على أنه إسهام إرادى، بصوت السارد توم وينغفيلد، وإن كان لنوايا مختلفة. وبالفعل لتفادى السقوط فى الميلودراما، كون الموضوع مناسباً، فقد فضل منح عمله صبغة واقعية عبر إعمال عناصر درامية غير واردة فى تلك الحقبة. وفى "Production Notes" نقرأ: "سوق البلور يمكن تمثيلها بحرية غير عادية للعرف" (العشرون) [٧٩] . وبهذه الطريقة نفهم استخدام هذا الكم من الحيل غير العادية الموجودة فى العمل: شاشة تعرض عليها صوراً وعنوانين، لحن "The Glass Menagerie" ، الذى يتكرر بشكل دائم بهدف تضخيم اللحظات الأكثر إثارة، إلى جانب إضاءة واقعية إلى حد أدنى تسلط على مناطق وأشخاص، أحياناً فى تناقض مع ما هو مركز خشبة المسرح ظاهرياً. من بين هذه العناصر التى تؤدى إلى "إبعاد" المشاهد

٧٧- لن نعرف أبداً كم تدين هذه المسرحية إلى الخبرات الشبابية للمؤلف...

٧٨- يلاحظ وجود تأثير إبسن فى تمثل العلاقات الإنسانية الخانقة، أو تشيخوف فى المرارة الحنون..

٧٩- أورر، ١٩٨٩-٢١١ .

عن الحكاية (لن يعرف أيضاً دين ويليامز مع بريشت)، يؤخذ فى الحسبان أيضاً استعمال سارد يقوم بمراقبة الحكاية من البعد فى الفضاء وفى الزمن. توم وينجفيلد Tom Wingfield، أحد الأشخاص الأربعة الذين يشكلون تطور الحدث، يتكيف فى العالمين، عالم خشبة المسرح، بصفته ممثلاً-شخصاً، وعالم الجمهور، كمشاهد: "إننى سارد المسرحية، وكذلك الشخصية فيها" (٣)[٨٠] . توم، حسب كلمات أمه ذات المغزى فى نهاية المسرحية، "صانع أوهام". فى أول ظهور له كساحر خاص للغاية يتلاعب على هواه بالحلم المسرحى كى يخلق معها حقيقة:

توم: لدى حيل فى جيبى. لدى أشياء فوق كُمى. ولكننى المقابل لساحر الخشبة، إنه يقدم لكم الأوهام التى تبدو كأنها حقيقة. وإننى أعطيك الحقيقة فى الخداع اللطيف للوهم (٢).

يدخل السارد الأحداث على أنها تنتمى إلى عالم غير واقعى ويدخل الجمهور ليعتبر العمل كوهم، فى إحالات ذاتية مستمرة. فى عرف غير مخفى فى المسرحية"(٢)، يتوجه السارد كمرسل لرسالة أدبية مدركة ذاتياً إلى جمهور يتحول، بهذه الطريقة، إلى متلق ضمنى فى النص ذاته "سوق البلور".

٨٠- الأشخاص الرئيسيون ثلاثة: أماند "امرأة مهملة من زوج يحب اللهو تحاول السير ببيتها إلى الأمام"، "ابنة خجول بشكل مبالغ فيه" لاورا الهشة، والابن الشبيه بالأب، لا يفكر سوى فى أن يحيا حياته" (باثكيث ثامورا، ١٩٥٧، ١٠)، الشاب، الحالم توم. الآخر هو التوسعى والانتصارى جيم، "The gentelman caller"، رجل بلا مشاكل يهتم بواجب زرع السعادة أينما كان.

توم وينجفيلد، الذى يتمكن من البقاء عبر الوهم الذى تقدمه له السينما، يتدخل أيضاً فى القصة الذى يعلق عليها بنفسه. السارد الـ homodiegético لسوق البلور، قادر من موقف متميز على العودة إلى الماضى، ("أعود مرة"، ٢) وكى يضع السياق التاريخى والاجتماعى فى لقطات مقتضبة ("الخلفية الاجتماعية للعمل"، ٣) يقدم ويشخص أشخاص المسرحية. وبما أن هذا السارد يعترف بالاكتفاء الذاتى لما هو مسرود ("اعتقد أن باقى المسرحية سيشرح نفسه"، ٣)، فإن تعليقاته، وهى عادية للغاية، ستقتصر فى بعض المناسبات على تلخيص ما حدث بين كل مشهد والتالى له. فبين الخامس والسادس، على سبيل المثال، يحكى لنا السارد تلخيصاً لحياة جيم أوكونور بعض المدرسة العليا وفى الوقت نفسه يكشف لنا قرب حدوث العشاء الحاسم. فى المداخلة الأخيرة، توم يقف كمشاهد فى آن واحد مع حكاية لا تزال تتطور على المسرح، يوجه إلى الجمهور الكلمات التى تلخص السنوات التالية والحاضر منذ الذى يروى فيه وهذه الكلمات ستفسح المجال أمام إنزال الستار (٧٦).

وأخيراً يلى الهروب والشعور بالذنب، والتخلى، موقف وحدة داخلية أثارها التذكير بهذا الماضى المستحضر، كما لو كانت دراما نفسية psicodrama. إذا كانت مسرحية "سوق البلور" قد تم التعامل معها على أنها "تعزيم ذاكرة" من قبل توم وينغفيلد، فإن الفشل المر ليس أقل صحةً فى هذا الإغراء لأن، "بعد كل شيىء ليس هروباً حقيقياً الشرك العائلى" (باركر، ١٩٨٢، ٤١٨).

آرثر ميللر. يتخلى عن كل صيغة درامية تقليدية فى ١٩٤٩، وهو التاريخ الحاسم الذى دشن فيه مسرحية "موت بائع جوال" Death of Salesmanنموذجاً لما أطلق عليه "دراما الذكرى" (سزوندى، ١٩٩٤، ١٦٣-١٧٠) [٨١]: يبدأ المسرحية بطلها، ويلى لومان، النموذج للرجل العصامى، ينهار تماماً أمام قوة "الذاكرة غير الإرادية" ويحل هكذا إمكان وضع حدود بين الأبعاد الزمنية للحاضر والماضى. وويلى لومان هو أيضاً الشخص الذى يولد ضميره الأشخاص الآخرين جميعهم ويضعهم فى الحدث أمام المشاهد (هوفلر، ١٩٧٣، ٦٣٢). وهو ما يتضح من كلمات كول Cole، "لا يوجد ولا استرجاع flashback فى هذه المسرحية، هناك محرك فقط للماضى والحاضر، وهذا يحدث لأن لومان كى يبرر هذا اليأس فى حياته قام بتدمير التخوم بين الآن والحينئذ" (١٩٦٠، ٢٦٤).

"منظر من الجسر" "A View of The Bridge"، دراما من فصلين (١٩٥٥) [٨٢]، يمكن أن تعد، مع "موت بائع جوال" و"ذكرى يومى اثنين"، مسرحية قليلة التقدير عرضت لأول مرة السنة نفسها، كمثال لدراما الذكرى، لكنها فيها تنوعات سهلة الفهم. والمسرحيات الثلاث تظهر اهتمام ميللر فى هذه المرحلة

٨١- من الملفت للنظر أن العنوان الأول لهذه المسرحية كان "The inside of his head". وكما يقول دومينك (١٩٦٦، ٤٣، رقم ٥) فإن واحداً من ثوابت مسرحيات آرثر ميللر هى مواجهة الرجال مع ضميرهم، انظر أيضاً هون بروكتور فى مسرحية "ساحرات سالم (The Crucible، ١٩٥٣)

٨٢- عرضت لأول مرة فى ١٩٥٥ فى برودواى، من إخراج إليا كازان، ورجع نصها بعد سنتين.

من مسيرته الدرامية بفن مضاد للوهم تماماً وفيه وعى ذاتى، وأهدافها كانت محددة: "ألا ينسى الناس أنهم فى المسرح، عدم محو الوعى بالشكل، عدم نسيان زخم الحياة، ولكن يجب أن يكون مفاجئاً، واضحاً وجلياً فى وضع الحقيقة كحقيقة والفن كفن" (ميللر، ١٩٦٥، ٤٩).

وجود سارد على المسرح، المحامى ألفيرى، يثير هذه المرة بناء العمل على شكل الاسترجاعات المتتالية analepsis أو flashbacks . والضمير الداخلى لشخص ليس على وجه الدقة العنصر الذى يغذى العمل، كما كان يفعل لومان، أو كحد أدنى بيرت "ذكرى يومى اثنين". وهذه الاسترجاعات نراها فى رواية يمكن الثقة فيها بقدر كبير أو صغير تلغى كل إحالة وهمية، رغم أنها تجعلنا نبقى فى مجال الذكرى، لأنها عبارة عن واقع مستدعى بنظام، يمكن التعرف عليه فى الزمن الماضى والواقع.

المحامى ألفيرى لا يلعب دور بطل روايته بل إنه مجرد شاهد وجامع لحكاية عاناها آخرون مأساوياً: الحكاية التى تنتهى بموت إدى كاربون (١٢). لأن عمله محامياً، من خلال زيارات إدى للتشاور فى مكتبه، فى مناسبتين، وزيارة "الموشيين" مارك وردولف، كل هذا كان نهاية المسرحية. يشارك ألفيرى فى المسرحية، وبفضل شاهد مقرب [٨٣]، وهو قادر على إعادة بناء الحكاية من منظور مميز ومحايد. ورغم تورطه الضئيل فى القضية، وبشكل خاص فى اللحظات

٨٣- يكمله شخوص آخرون، كثل كاثرين (٥٩).

الأولى من المسرحية، يعترف المحامى منذ الكلمات الأولى فجأةً أنه عنصر حاسم فى الحكاية التعيسة التى سيقصها (١١).

وبعد قليل يستقبل أول زيارة لإدى. فى بدايتها، ألفيرى يذكره بالسلطات المحدودة للمحامى، أهميته أمام بعض الأحداث التى قد لا تكون لها صلة بالقوانين ("أنا محامٍ فقط، إدى، ٤٥). ومع ذلك فإن نهاية هذا المشهد تقلق المشاهد. فألفيرى متمسكاً بدوره كسارد يعرف نهاية الحكاية منذ بداية التمثيل، يضطلع بدرجة ما من المسؤولية فى ما حدث (٥١) [٨٤].

هذا النوع من الاستباق prolepsis، المستخدم من قبل السارد كاعتراف بالذنب، يدخل نوعاً من الحتمية، جواً من القدرية المأساوية، سوف يسيطر على المسرح من هذه اللحظة (ميللر، ١٩٦٥، ٥٤) ومنه يستنتج بالفعل افتقار ألفيرى إلى الإرادة، غياب الالتزام الحقيقى مع الآخرين، سبب موت إدى كاربون، سبب وخز الضمير واعتراف ضرورى بأنه إلى حد ما بحث، نداء إلى التفهم للتخفيف.

ومن ناحية أخرى تبرز فى "منظر من الجسر" البساطة التى يحل بها ميللر المشاكل التى كان يمكن أن يسببها سارد فى مسرح. السارد يتحرك بسهولة فى الفضاءات الثلاثة الموجودة على الخشبة: الشارع، غرفة طعام منزل إيدى ومكتب ألفيرى. ظهوره سيصاحبه فى كل مرة عمليات إضاءة تخرجه من الظلام: بعد

٨٤- الأشخاص فى مسرحيات ميللر يواجهون نوعاً من المسؤولية أو الذنب. مثال على ذلك، كنموذج، جو كيللر فى "كلهم أبنائى"، ١٩٤٧).

انتهاء مداخلته، أو تسلط الأضواء على قطاع آخر من الخشبة، أو أن يختفى المحامى المتواضع على قدميه، بين الظلال.

مسرح نوه اليابانى. منذ بداية القرن إلى اليوم، من إ.ج. كريغ إلى ثورتون ويلدر، كان تأثير المسرح الهندى والصينى واليابانى أكثر يوماً بعد يوم [٨٥]. فالأهمية التى تعطى لما هو مروى، ثراء الشفرة الإيمائية، سينوغرافيته المضادة للوهم والإقصائية، الموعزة أكثر منها معروضة، اللعبة المشهدية بين الخشبة والقاعة، كل هذا ذكر على أنها ملامح خاصة بالمسرح الشرقى انتقلت إلى المسرح الأوروبى.

والمسرح الكلاسيكى الصينى عادةً ما يدخل فى أعماله حبكات مغنين أو أساطير شعبية، روايات منقولة من جيل إلى جيل. ونتيجة لهذا، يمكن للمشاهدين أن يركزوا انتباههم فى تقدير الفرجة، بعد أن تلقوا معلومات مسبقاً عن الحبكة، إلى جانب استخدام مواد روائية مدورة مما يسفر عن تقديم وتأخير من ضمير الغائب إلى المخاطِب، بحيث أن شخصاً رئيساً يمكنه أن يمثل الآخرين، شارحاً من أين يأتون أو بكل بساطة من هم.

تشيكيماتسو Chikimatsu أحد المؤلفين اليابانيين الأكثر شهرة، كتب أعمال joruri نجد فيها السارد "يتكلم وينظم فرجاً وهو مسؤول عن الكثير من خطوط

٨٥- فى الربع الأول من القرن أبدى مخرجون كثيرون (كوبو، كريغ، ميرهولد أو دولين) اهتماماً كبيراً بالمسرح الشرقى، وبشكل خاص اليابانى، خاصة لما كان هذا المسرح يمثله من قطيعة مع الجمالية الطبيعية. فى برلين عام ١٩٢٨ عرف بريشت واحداً من أحسن الممثلين الصينيين للأدوار النسائية، ماى لانغ بانغ، الذى أدخله فى الخواص المميزة للمسرح التقليدى فى بلاده. ومعرفته بالمسرح الصينى واليابانى تجلت فى أعمال مثل (Der Jasager und Der Neisager) أو (دائرة الطباشير القوقازى). ومن جانبه يعترف كلوديل بأنه مؤلف ذو توجه شرقى واضح، معلناً تفضيله لتقنيات المسرح اليابانى، خاصة فى أعمال مثل (La femme et son ombre) أو (Le festin de la sagesse) (كلوديل، ١٩٦٦-٧٨-٩٤).

الأشخاص" (ريتشاردسون، ١٩٨٨، ١٩٦). وبصفة عامة فإن مسرح نوه Noh الياباني يهمنا بطريقة كبيرة لأنه يتضمن في نصوصه شخصية سارد مكلف بتوجيه طقس التمثيل: التشابه مع الحالات المحللة أعلاه يبدو أكثر جلاءً ما يجعله يستحق تعليقاً أكثر تأنياً. وحسب وصف فونتانيل Fontanille، في مسرح نوه، يقوم شخص، الواكي waki، بدور الوسيط بين الأحداث والجمهور بحيث إن "أشخاص الحكاية يُبعثون أمامه، في حافز أخير، تغيرات فجائية ومواقف خاصة بحقبة أخرى" (١٩٨٩، ٢٢). والواكي الذي يشغل على المسرح مساحة قليلة وجانبية -من هنا جاء اسمه، إذ يعني حرفياً "الذي في جانب"- لديه وظيفة رئيسة وهو إرشاد المشاهد في هذه الرحلة إلى فترة ومكان بعيدين التي ستكون التمثيل. وبعد أن ينسب لنفسه دور "الراهب المسافر" لهذا الغرض، يرنم "أغنية سفر" (ميتشي-ياكي michi-yaki) تسبق فرجة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء: محادثة للواكي مع البطل الميت، شبح تائه يقدم رواية للحكاية، وهي بالطبع ذاتية، حوار مع ساكن للمكان يحكي الحكاية من وجهة نظر جديدة تهكمية-واقعية، وحلمه الشخصي يقوم فيه البطل، عبر تقديم وتأخير درامي، بتمثيل مآثره من جديد. وعندما يستيقظ الواكي، ينزل الستار.

ساستري يكتب عن بريشت. نحو "المأساة المعقدة". كان ساستري في زمنه أحد كبار المسؤولين عن نشر نظريات بريشت في بلدنا، خاصة من خلال كتابه

"دراما ومجتمع" (١٩٥٦) و"تشريح الواقعية" (١٩٦٥) [٨٦]. والعمل الأول مراجعة لقاعدة النظريات الأرسطية حول المأساة من خلال مصفاة يطلق عليها ساسترى نفسه "أخلاقية اجتماعية" (١٩٦٥، ٧). أما الكتاب الثانى، "تشريح الواقعية"، فيعنى درجة أكبر من التعميق فى مسألة الواقعية الأدبية، تحت تأثير ما عناه للمؤلف اكتشاف برتولد بريشت عبر القراءة والخبرة القوية له ككاتب مسرح [٨٧]. ويعزى ساسترى لهذه الحقبة مفهوم "الواقعية المعمقة"، "واقعية ليس فيها وهم للحياة فى الطبيعية ولا فى الدعاية الاشتراكية وحيدة الطرف، بل إنها توضيح للتوترات الوجودية والاجتماعية التى تعرف الإنسان المعاصر" (اندرسون، ١٩٧٠-١٩٩، ٢٨٢).

فى الخامس من المقالات التى تشكل "تشريح الواقعية"، الذى يحمل عنوان "موقف أمام بريشت"، يعد ساسترى تأملاً عريضاً وجلياً حول نظرية ومسرح بريشت يمكن أن نلخصه فى النقاط التالية:

٨٦- هناك وثائق مهمة أخرى لمعرفة الطروحات النظرية لساسترى بشكل أفضل: "حوارات حول المشاكل الحالية للمسرح فى إسبانيا (سنتاندير، ١٩٥٥)، بيان "الفن كبناء" (Acento cultural, 1958) و"الوثيقة عن المسرح الإسبانى" (١٩٦١)، بالتعاون مع خوسيه ماريا دى كينتو، وهو ذو معنى لمجموعة المسرح الواقعى. انظر رويث رامون (١٩٨١، ٣٨٥).

٨٧- فرتمسيس دوناهوى (١٩٧٣، ١٠٢-١٠٩) أشار إلى ثلاث جمل فى التنظير الدرامى للمؤلف: ١) المأساة الأرسطية (دراما ومجتمع)، ٢) مسرح ثورى تحت تأثير بريشت (تشريح) ويعالج العملية الجدلية بين القوى المادية للإنتاج والعلاقات الاقتصادية، ٣) المأساة المعقدة، وهو ما سوف نتطرق إليه. انظر جوليانو (١٩٧١، ١٦٤-١٦٨) وبريان (١٩٨٢-١٧ والتالية) وباللونتينى (١٩٨٣، ٦٥-٦٧).

(١) وإن اعترف بالأهمية العظيمة للمؤلف الألمانى، يقول: "إننى معجب أشد الإعجاب ببريشت ما عدا مسرحه و (...) وفى رأيى أن كل شيىء غير قابل للنقاش باستثناء نظرياته المسرحية" (١٩٦٥، ٤٧، انظر أندرسون، ١٩٦٩*١٩٧٠، ٢٨٦).

(٢) اتفاق تام مع أفكار بريشت يعادل لساسترى موت الدراما "الأرسطية"، لطرد أى "وهم" للحاضر من التمثيل، وإحلاله حينئذ بتشغيل العقل النقدى للمشاهد: ساسترى يدافع، مثل الألمانى، عن نظرية أن المسرح "نشاط اجتماعى تصاعدى" (١٩٦٥، ٤٩)، إلا أنه لا يوجد سبب للبحث عن وظيفة "تخريبية" خارج المسرح الأرسطى.

(٣) يشيد بريشت بأداء آلية إقصاء جديدة. فالممثلون، على سبيل المثال، يتحولون إلى ساردين للحكاية وبهذه الصفة يتولون سردها بطريقة نقدية، "من الخارج"، "بعد أن حدثت" (أندرسون، ١٩٦٩-١٩٧٠، ٢٨٨-٢٨٩). مع الإقصاء والغرابة يصل نقد المشاهد . يقبل ساسترى الموازنة البريشتية بأن على المسرح أن يبحث عن شيىء آخر لخلق وهم أو سحر، على طريقة المدرسة الطبيعية، إلا أنه يتقاسم فكرة أنه يمكن أن يوجه هذا اللوم للمسرح "الأرسطى" بكلمات مطلقة: "بالنسبة لى، فى المسرح "الدرامى" يوجد ما يطلبه بريشت من المسرح: البعد، النقد وكل شيىء آخر، فى حين أن المسرح "الملحمى" أجد فيه خطرًا أنه، عند مد المسافات، نضيع من المشاهد وهو يضيع منا" (١٩٦٥، ٥٢).

(٤) يقوم دفاعه عن المسرح الأرسطى على الطريقة التالية: أ) الجوهر الذاتى لتمثيل يحول دون خلق كامل "لوهم". لأن المشاهد يقبل بعض الأحداث، مثل الإسراف فى إزعاج ممثل كلعبة أعراف[٨٨] ، ب) الممثل "الدرامى" يسيطر دائماً، إنطلاقاً من ذكائه، على الشخص، ولهذا فإن تحوله وخمى ومؤقت فقط[٨٩] ، ج) المؤلفون "الدراميون" العظام (شيللر أو شكسبير. أونيل أو إبسن) يكتبون دائماً عن بعد (مادى، فضائى، ذهنى...) عن مواضيعهم بهدف إثارة هذه "النظرة المستغربة" التى تعزى للمسرح الملحمى. فاريس أندرسون (١٩٦٠-١٩٧٠) يلوم ساسترى وعن حق تنافراً ما فى مسار طروحاته، فيما يتعلق بحدوث المسافة الجمالية التى طالب بها بريشت بين الجمهور والفرجة، وليس إطلاقاً بين المؤلف وموضوع العمل. وموقف ساسترى يذكرنا جزئياً بموقف جان بول سارتر، إذ لم يقبل التقسيم المتطرف بين مسرح ملحمى ودرامى، لأن كليهما يتقاسمان عدة أهداف اجتماعية (١٩٧٣، ١٤٣). يرى سارتر المسافة شيئاً خاصاً بالجنس الأدبى: "إننى أفكر فى أن معنى المسرح هو تمثيل العالم الإنسانى مع بعد مطلق، بعد لا يخترق، البعد الذى يفصلنا عن الخشبة، والممثل على مسافة بحيث إننى وأنا أراه لا أستطيع لمسه ولا التأثير عليه (حسب كارمونا، ١٩٨١، ٥٠٥١).

٨٨- براهين ساسترى تقترب كثيراً من مفهوم رفض أويرسفيلد..

٨٩- أكبر خلاف مع بريشت يحدث، فى الواقع، فى "جملة التمثيل والإخراج". "بعد تحديد المسافة القائمة عادةً بين الممثل الدرامى وشخصه، واعتبار أن هذه المسافة، فى بعض الحالات، يمكن أن تكون غير كافية لتوضيح المعنى العام، الاجتماعى، للحكاية التى تقدم، فإننا لا نقبل انفصالاً كبيراً يحول الممثل إلى سارد" (١٩٦٥، ٥٤).

ألفونسو ساستري، حتى قبل معرفته بتنظير بريشت كان قد أبدى ميلاً واضحاً للابتعاد عن التقليد السائد، من خلال قلق ملموس وملح ليس فقط على البناء الدرامي بل أيضاً على تنظيم الحكاية الممثلة: بناء في لوحات، استعمالات زمنية، استباقات ملحمية، ألعاب وراء مسرحية metateatrales. في هذه الرغبة من أجل التجديد، على غرار ما يشير إليه بيبغاس (١٩٦٧)، يتحدد إدراج سارد في الخشبة.

أما أصالة ساستري فستحمله على فهم صيغة درامية، رغم أنها شخصية، ستبرُز من خلال نظرية بريشت. وعبر تلاقي خبرات مسرحية عديدة (مسرح باروكي، بايي-إنكلان، دراما وجودية وطليعية، بريشت، فيس أو كيبهاردت) افتتح مؤلفنا مرحلة ثانية في مسيرته، يحدث فيها وضع صيغة درامية جديدة، وهو ما يطلق عليه اسم "المأساة المعقدة"[٩٠]. أما الخواص الأساسية لهذا المفهوم السريع فقد لخصت في كلمات روجيري التالية: "على التمثيل أن يقلق ويحير المشاهد وعلى عاطفته أن تكون أكثر تعقيداً عن التطهير الأرسطي والاستغراب البريشتي: وفيه يجب أن يكون هناك اتصال بين الإبعاد والتشخيص، الأثر الذي يعرفه ساسري بأنه "جمالية الارتداد" estética del boomerang (١٩٧٩، ٣٦-٣٧).

أدخل ساستري "كتابة مسرح الارتداد" dramaturgia del boomerang التي، من خلال الجدلية بين المشاركة والاستغراب، تصل إلى "الآثار" المزدوجة (من

٩٠- كان ساستري في عام ١٩٧٤ يفرق في مسرحه بين المأساة النيوكلاسيكية وما بعد بريشت أو المعقدة (إيساسي أنغولو، ١٩٧٤، ٩٣).

التعرف anagnósrisis [٩١]) التى تهدف إلى توعية المشاهد كعضو فى مجتمع منحط كثيراً (ساسترى، ١٩٧٠، ١٠٣-١٠٤٩)، ويطلق المؤلف boomerang "يسافر بعيداً فى اللحظة الأولى، كى يعود ويضرب (تشخيص) المشاهد المفاجأ" (روجيرى، ١٩٧٧، ٦٤٥) [٩٢]. بعد وضع نواة مأساوية قابلة للإدراك بوضوح بالنسبة للمشاهد، هناك محوران تنظم حولهما المأساة المعقدة:

أ) حضور أشخاص "مأساويين-معقدين"، أبطال غرباء الشكل وسخريون يبرزون ضعف الإنسان (روبرت فى "لرفيق الغامض"، سيربيت فى "الدم والرماد" أو "روخيليو وبائعو الخردوات فى الحانة السحرية"). "والبطل المأساوى المعقد هو ذلك الذى يقبل بإنسانيته، أى، صغره وعظمته، يتخطى الجمود والحتمية فى المأساة بواسطة الثبات والكرامة اللتين تطبعان تصرفاته وأفعاله، التى يحققها متغلباً على صعاب عظام والحفاظ على مبادئه، رغم كثرة نقاط ضعفه" (بيريث-ستانفيلد، ١٩٨٩، ٣٢٨).

ب) التناوب، فى إطار قانون التعبير المسرحى، بين العناصر المأساوية (التشخيص) والسخرية (استغراب). وفى مجتمع محقر يحول كل ما هو مأساوى

٩١- أنظر ساسترى (١٩٦٥، ٢٣، ١٩٧٠، ٤٢-٤٣).
Anagnórisis التعرف فى "فن الشعر لأرسطو: "الانتقال من الجهل إلى المعرفة الذى يؤدى إلى الانتقال من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهية عند شخصيات المأساة المقدر لهم السعادة أو الشقاء" وخير مثال على ذلك: مأساة "أوديب ملكاً" لسفوكليس، عندما يكتشف أوديب أنه قاتل أبيه لايوس، ومن هذه اللحظة انقلبت أحداث المأساة رأساً على عقب. (مجدى وهبة معجم مصطلحات الأدب. إنكليزى- فرنسى- عربى. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤. (المترجم)

٩٢- عاود ساسترى الحديث عن الموضوع نفسه عام ١٩٩١، مؤكداً أنه يسير فى الخط نفسه الذى حمله إلى مفهوم المأساة المعقدة.

إلى هزلى والعكس، "فى فكاهية مواقف كثيرة يكمن ما هو أعمق وصعب المنال فى المأساة الإنسانية فى هذا المجتمع". وهو ما يلخصه ساسترى على النحو التالى: "فى مثل هذا الوسط المحقر، يمكن القول: أنا أضحك قبل وعندما تريد أن تضحك معى فإنك ستجد أننى حكيت لك -نعم، غدراً- المأساة التى كان يمكن أن ترفضها، أو لم تفهمها، المطروحة بطريقة صعبة المنال بالنسبة لك وأنت تتمتع بضمير محقر فى صراع مع الانحطاط" (١٩٧٠، ١٠٣).

تشخيص وإبعاد فى مسرح بويرو بابيخو

على غرار ما كان يحدث فى مسرح ألفونسو ساسترى، من الواضح تأثير المسرح الملحمى لبريشت فى أعمال بويرو بابيخو، فلا ننس أنه أدخل مسرحية "الأم شجاعة" لتمثل أول مرة فى إسبانيا، فى ١٩٦٦ . وبراهين بويرو بابيخو التى عرضها فى مقاله "فى ما يتعلق ببريشت" (١٩٦٣)، تعكس ما ذكر فى الصفحات السابقة بخصوص انعدام التناسق بين نظرية وممارسة بريشت: " مهما تكن عظيمة هذه النظرية فإنها دائماً تثير الجدل حول أكثر من عمل فنى، نظراً لظرفها العقلانى" (١٩٦٣أ، ١). وموقفه يتلخص فى رفض للإبعاد مفهوماً بشكل مطلق وبالإلحاح على توريط المشاهد عاطفياً فى حدث العمل (تطهير catarsis): يؤكد بابيخو على أن "الشكل الدرامى لا يجب أن يكون مخلاً" فى أى حال، وأنه

من خلال اتحاد العاطفة المختلطة بالتأمل المبعد شرط عادى للأعمال العظيمة" (نفسه) [٩٣] .

فى مسرح بويرو باييخو، الذى يميل إلى التجريب، إلى التجديد المستمر، إلى البحث عن الملائمة التامة بين المدلول والشكل، يشغل مكاناً مميزاً استخدام السارد على المسرح (دى باكو، ١٩٩٠) [٩٤] . سوزان غ. بولانسكى Susan G. Polansky تذهب إلى مراجعة حضور هذه الشخصية فى سبعة من الأعمال الخمسة والعشرين التى ظهرت قبل عام ١٩٨٨، تاريخ نشر مقال الباحثة الأمريكية. وهذه الأعمال هى "ناسجة الأحلام (١٩٥٢)، حالم لشعب (١٩٥٨)، وصيفات الملوك (١٩٦٠)، حفل سان أوفيد الموسيقى (١٩٦٢)، الحكاية المزدوجة لدكتور بالمى (١٩٦٤)، الكوة (١٩٦٧)، والتمساح الأمريكى (١٩٨١). ومع ذلك، فانطلاقاً من موازنات هذا العمل، لا يمكن الحديث عن سارد لكل هذه الحالات.

سنتوقف فى مكان آخر للتعليق على "حفل سان أوفيد الموسيقى". أما "الكوة" و"الحكاية المزدوجة .... و"التمساح الأمريكى" فتتطلب تحليلاً أكثر تفصيلاً. إلا

٩٣- نيكولاس (١٩٧٢، ٥٨-٦٢) وبيخيل (١٩٧٢، ١٨-٣٢، ١٩٧٣)، هذا بالإضافة إلى دراسة زاتلين (١٩٩٢) وتعليق غريم (١٩٩٢).

٩٤- أكثر من أى مسرح آخر ففى مسرح بويرو باييخو نجد أن "الرسالة" يكشف عنها بالطريقة المسرحية وهذه تتشكل من مكون دلالى" (إيجليسياس فيخو، ١٩٩٠، ٧٠). وإيغليسياس نفسه يضع هذا العمل فى المرحلة الثانية من الإبداع الدرامى لدى بريشت (١٩٥٨-١٩٦٧)، المميزة "ببناء أكثر انفتاحاً، باستخدام مسارح آنية، مقاطع زمنية، ساردين، استرجاع ...كل عمل يخلى عن كونه مرآة للواقع (محاكاة) ليتحول إلى مونتاج فنى واع وذاتى التأمل" (١٩٨٨، ١١١).

إنه من الضروري الإشارة إلى الحبكات التى يصرف النظر بسببها عن العملين الآخرين فى دراسة بولانسكى.

- كورس "ناسجة الأحلام". لا يفى بأى من الشروط المشار إليها لسارد. ليس فيها فضاء ولا زمن محددين للسرد، هو ما تعترف به بولانسكى نفسها: "الكورس لا يبقى أبداً خارج الحدث الدرامى المركزى ليتوجه إلى الجمهور مباشرةً" (١٩٨٨، ٢٠١). فى الفصل الثانى، قبل الذروة climax التى تفترض اكتشاف خداع بينولوبى، يعبر كورس الرقيقات عن خوفه المتزايد ..." (١٦٣). وكان إيغليسياس فيخو قد بدأ فى شحنة السخرية المأساوية التى لدى ترانيم الكورس، مثلما يحدث فى البداية، عندما تغنى الرقيقات سعادة منزلية وفى الحال يُعرف الوهم، وفى النهاية إغلاق ممتاز تقدم فيها رواية "كاذبة" للأحداث: لم يكن يعلم الجمهور زيف الكورس المبدئى: الآن بعد رؤية العمل، يفهم المسافة بين المظهر والواقع، وهو موضوع ذو جذور تعود إلى بيراندللو -وثيربانتيس- وهو دائم فى بويرو بابيخو" (١٩٧٦، ٥٤). إلا أنه بالرغم من كورس الرقيقات يدلى بتعليقات على الأحداث الدرامية، ويقوم بذلك من داخل هذا العالم وعلى أساس حديث مباشر diegético، كشخص من الأشخاص، دون أن يعمل بأى من الأشكال كوسيط بين العالم الافتراضى للسرد، الذى ينتمى إليه قصصيه، وعالم ما هو مسرود[٩٥].

٩٥- يستشهد إيجليسياس بكلمات بويرو بابيخو نفسه، فى مقابلة كاشفة لخوسيه أنطونيو بايونا ("النقد، المنقود، لبويرو بابيخو وبينولبيه. المأساة وعلم الأساطير والتحليل النفسى وأداء الكورسط، "بوبيلو"، ١٩٥٢: أمام حيادية الكورس فى المأساة اليونانية، "كورسها كى يكون داخل وليس خارج الحدث، تترك هذه الوظيفة للجمهور... وعندما يغنى لملكته، يغنى أكاذيب، على غرار ما يقوم به تقريباً كل الكورسات الحقيقية فى المجتمع الإنسانى" (نبسه).

- الأعمى فى "حالم لشعب". رغم أنه يعمل "كمنادٍ" للأحداث معلناً بصوت عالٍ "بيسكاتور سلمنقة العظيم"، "إنه يحكى ويعلق على أشياء صغيرة، معطياً مزيداً من المعلومات،مشيراً إلى المستقبل، أو ملخص الحدث" (بولانسكى، ١٩٨٨، ٢٠٢). والبراهين نفسها التى استخدمت فى الحالة السابقة تصلح لهذه الحالة. ظهوره يؤدى إلى توتر، مستبقاً الأحداث التى ستقع فى هذه السنة ١٧٦٦، مسجلاً بإلحاح مرور الدهر على المسرح [٩٦].

- مارتين. تستحق مسرحية "الوصيفات" اعتباراً آخر. مارتين لا يصل إلى تولى دور السارد بشكل عازم، على غرار ما نفهمه هنا [٩٧]. الدراما التى يفتتح وتغلق بكلا المداخلتين، كما لو كان هو الذى يحكى الحكاية، تجرى فى مجموع ذى شكل تقليدى. ومارتين مجنون يتظاهر بحكايات، "ساخرة"، لمستمعين متخلين: "أيها العضو الموقر فى مجلس الشيوخ: فى ذلك اليوم من أيام الله ..."(١٠٩) [٩٨].
وهذا يحمل إلى التفكير فى حكاية تالية وهكذا يمكن التفكير حسب النهاية:

"ستنتهى الحكاية... سأحكيها فى الساحات الصغيرة ..."(٢٣٦-٢٣٧)، وفيها يبدو مارتين كسارد للحكاية كلها. وعلى غرار ما يشير إيفليسياس فيخو فإن

٩٦- انظروا المداخلتين المتعلقتين بهذا الأمر زمنياً فى الصفحات ٦٤، ٦٧، ٧١، ٧٨،٩٤، ١٠١، ١١١ و١٢٨، كلها فى الجزء الأول.

٩٧- ورغم أن بعض المؤلفين يفكرون هكذا مثل ديث دى ريينجا: "يلعب مارتين الدور غير العادى والموعز فى تقديم الأحداث حسب ما ستحدث، بالانضمام بالكامل فى نظرية الإقصاء البريشتية، وهى مناسبة لهذا العمل التاريخى المعاش فى الحاضر" (١٩٧٧-١٩٧٨، ٣٦٧).

٩٨- انظر كلمات مارتين .

الغموض المثار عبر هذه المداخلات يريد الإشارة إلى أن "المؤلف استشف الاحتمالات الكامنة فى تعديل النظام العادى الذى يملكه المسرح لتنظيم الحكاية" (١٩٨٢، ٢٧٩-٢٨٠).

مارتين ليس السارد لما يحدث على الخشبة، وهو ما يتجلى بدليل غير قابل للتدحيض بقدر ما هو سهل: فى بداية سرده المحتمل. مارتين مع بدرو، فى مداخلته الأخيرة هو وحده: "لست وحدى وسأجن تماماً" (٢٣٧). بويرو سيغوص بشكل نهائى فى استخدام السارد فى عملين، وصفهما بأنهما "حكايتين ممسرحتين" وهو ما له مغزى.

الفصل السادس

حدود الدراما: مفهوم جديد للاتصال المسرحى

إن تخطيط الحكاية المسرحية كشيء محكى من قبل سارد أو وسيط يدخل فى الخشبة مجموعة واسعة من الاحتمالات، تبدأ بإدراج تأملات وتعليقات قد تبدو بطريقة أخرى غير موفقة حتى فتح أبعاد زمنية تلغى اعتبارات الحاضر كزمن مستقبلى محتمل. من هنا كان الكثير من الملاحظات التى أدخلت حول المسرح، بعضها حديث، يجب أن يعاد النظر فيها (إيجليسياس فيخو، ١٩٨٢، ٣٩٣)[٩٩].

الفنان، مثل خالق الخلق، يبقى داخل أو خلف أو وراء أو فوق هذا العمل اليدوى، غير المرئى، بمنأى عن الوجود، غير مبالٍ، يقلم أظافر أصابعه (جويس، ١٩٥٦، ٢١٥).

من الصعب فى أيامنا تحديد الأطر التى تسمح بتحديد مناسب للدراما مقارنةً بأنواع أدبية أخرى. فمسرح هذا القرن اتبع مسيرة خاصة، تم تلخيصها فى فصول سابقة، قامت من خلال الخواص الخاصة للفن الروائى، بإبعاده عن أى محاولة تحديد واضحة. وهكذا فإن الكثير من المؤلفين تأسفوا على غياب سارد يفرض من الخشبة وجهة نظره الوحيدة، التى تتدخل فى الأحداث،

٩٩- منديلو Mendilow ١٩٦٥، ٣ .

والتى توضح بشكل ما مدلول العمل. رأينا، كرد على هذا الغياب، مسرح بريشت الملحمى، المأخوذ مكرراً فى هذه الدراسة كنموذج، يفرض منظوراً موحداً، شخصياً، يسمح للمشاهد المواجهة مع الحكاية الممثلة من موقع الإقصاء وبالتالى، من النقد، وقارئ رواية تاريخية [١٠٠] .

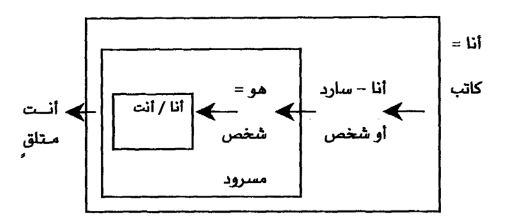
كيف يمكننا الخروج من هذا الغموض الظاهرى الذى انتهى إلى محو الحدود بين الرواية والدراما؟ ترى كارمن بوبيس نابيس (١٩٨٧، ١٧) أن المعيار الأكثر ملاحظةً للتفريق بين أجناس أدبية يجب أن يكون الاهتمام بعمليات توصيلها. وبالفعل فإن دارسة الطبيعة الخاصة بالاتصال فى الرواية وفى المسرح، كنقطة انطلاق، ضرورية، وتحتل السطور القادمة من هذا البحث.

على غرار ما يلاحظه سيجر Segre (١٩٨١، ٩٦، ١٩٨٤، VII) يمكن وضع حد أولى بين نوعين من الاتصال (أو من نصين) وذلك عبر المواجهة بين إخفاء المؤلف فى المسرح، الجنس الوحيد الذى يمتلك فيه الأشخاص صوتاً، وتطوير مستوى وسيط فى الرواية بين المؤلف والقارئ (فليطلق عليه مؤلف ضمنى، سارد، سارد- شخص، إلخ.) [١٠١] . يتحرك دى مارينيس De Marinis فى الدوائر

١٠٠- فى الوقت نفسه نجد أن جزءً كبيراً من النقد رد على حدث مثير للفضول وهو أن القصة الحديثة حلت محل استخدام طرق كلية لتفسح المجال أمام أشخاص فرديين يحكون حكاية من وجهة نظرهم الشخصية والوحيدة

١٠١- من هنا فإن الحد الثانى الذى وضعه سيجر ليس سوى إدخال ما هو محاكاتى mimético (خطاب مباشر) فى ما هو روائى diegético خاص بالرواية، أمام ظاهرة مضادة فى المسرح.

نفسها لتحديد عملية اتصالية فى الرواية ... (١٩٨٢، ٤٧). يرى ستانزل Stanzel " الوساطة هى الميزة العامة التى يتميز بها الحكى عن الأشكال الأخرى للفن الأدبى" (١٩٨٤، ٤، ١٤٣ والصفحات التالية). ولهذا هناك إجماع عند الاعتراف بأن الأحداث تخضع فى الرواية لوساطة أنا-سارد أو أنا-سارد-شخص. (انظر رسم ١).



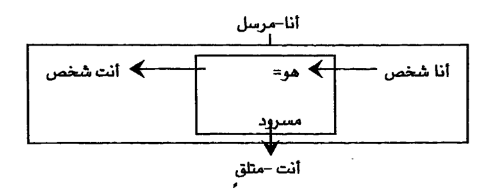
رسم ١، سيفر (١٩٨١).

أمام الفن الروائى، لدى المسرح ملمح خاص وهو غياب سارد يقوم بدور الوساطة بين الأشخاص الذين يسكنون عالم الخشبة والمشاهد [١٠٢]. تلغى وساطة أنا-سارد وأنا-سارد-شخص ويتكون النص من أحكام عدة أنا-أشخاص. وخلاصة القول: " فإنه يفرض عليه حيث إن "هو" فى الفن الروائى يفرض على "أنا" (نفسه)" [١٠٣].

١٠٢- يشكو جانس من هذه الطريقة الخاصة بتعريف الجنس الدرامى (١٩٨٤، ٢٦١).

١٠٣- دى مايرينيس، ١٩٨٢، ٤٨).

يحضر المشاهدون الحوار الدرامى سلبياً، فى صمت، جالسين فى مقاعدهم دون أن يُسمح لهم بالتدخل فى التمثيل (سزوندى، ١٩٩٤، ١٧-٢٢). والعلاقة بين أنا-المرسل وأنت-المتلقى ليست ممكنة رغم أنه فى حالات محددة للغاية (مقدمات وخواتم، كورسات، وكلام الممثل المهموس)، ممكنة درجة اتصال بين الأنا-شخص والأنا-متلق، وهو، الجمهور (انظر رسم ٢).



رسم ٢، سيغر (١٩٨١)

فلنقبل أن الشكل الخاص بالرواية هو، لهذا، الخطاب غير المباشر: فقط سيُستخدم الخطاب المباشر لإعطاء حيوية أكثر لباب ما وحينئذ فإن هذه الصيغة الحوارية ستصبح منتمية إلى سجل السارد. فى المسرح نجد أن غياب السارد يؤدى إلى شرط أن تتطور الأحداث بشكل مستقل، دون تدخل أى وسيط: لا توجد مصفاة للأحداث الممثلة، ويتصل الأشخاص بينهم بالأفكار والمشاعر، فى الوقت الذى يشرحونها فيه للجمهور عبر التناوب بين الحوارات و/أو المونولوجات[١٠٤].

١٠٤- يميز الدراما كنوع من العمل الأدبى أمام الغنائية والحكى، غياب "المتكلم الأساسى" الوحيد، وفيه قد ينتمى كل المتحدثين فى المستوى نفسه" (مارتينيث بوناتى، ١٩٨٣، ١٦٦).

أمامنا إذاً بعدان يسهل إدراكهما: " (صفة) سارد يمكن أن يكون على "عالم كلى" ويسيطر على الموقف كله، ومسرحية يتكلم فيها الممثلون فقط للتعبير عن أفكار ومشاعر" (سيجر، ١٩٨١، ٩٧) [١٠٥] . وتحسم كارمن بوبيس نابيس المسألة بكلمات تعد تلخيصاً لم قيل إلى هنا: "يقدم المسرح الأحداث بشكل مباشر، دون مستويات وسيطة (كسارد، أو رؤية إنطلاقاً من شخص نحوى، إلخ.) وفى زمن وفضاء محددين لل "هنا" و"الآن: يقبل السرد فضاءات أكثر سعةً ومعاملة أكثر حركية للزمن بتبادل الماضى والحاضر، بالإضافة إلى أنه من الممكن تحليل ظروف وأسباب الفصول، يمكن وصف الأشخاص والأشياء من زوايا مختلفة باحثين عن تضاد أو أشخاص محددين، يمكن التأمل معطلين سير الأفعال وتلخيصاً، يمكن الحصول على فوارق طفيفة ومزيد من التعقيد النصى" (١٩٨٨، ٤٩) [١٠٦] .

من السيميولوجية الدرامية، من مجال أكثر تحديداً لعلم السرد، نجد أن الأفكار المعبر عنها أعلاه قد أخذت بها غالبية النقاد: ففى حين أن الرواية يمكن بسهولة أكبر أن تخلط المحاكاة mímesisوواقع القصة الرواية diégesis، فإن الدراما نوع محاكاتى بشكل خاص، فى صيغة تقر أن كل قص خيالى درامى ficción يجب أن يتطور "دون وساطة سردية" (إلام Elam، ١٩٨٠، ١١١،

١٠٥- يجب الإشارة، من ناحية إلى ما يشير إليه جنيت (١٩٧٨، ١٤١).

١٠٦- بالإضافة إلى هذه المؤلفة (١٩٨٧، ١٧-٣٥) ننصح لدراسة أكثر استفاضة فى جوانب كاشفة فى الاتصال المسرحى: آثار التغذية الاسترجاعية، النص المكتوب/التمثيل (مؤلف، مخرج، ممثلون)، إلخ.. انظر أيضاً أوبرسفيلد (١٩٨٩، ٢٩-٤١).

١١٩)[١٠٧] . وإمكان استخدام سارد يجعل مفهوم الاتصال المسرحى نسبياً relativiza، هذا الإمكان القائم على الحوار المفهوم على أنه oratio recta مقابل oratio oblicua التى ستسيطر على السرد الملحمى فى الدراما.

وبالفعل فإن السارد فى المسرح، الذى عالجناه فى أمثلة بارزة، يدخل مفهوم الوسيط فى الاتصال الدرامى. وهو ما يذكره سبانج " Spang: فى مفاهيم درامية محددة يمكن اقتراح وسيط يقارن بالسارد فى الاتصال الروائى، رغم أنه لا يحمل ثقل التقديم الكامل للحكاية، فإن غالبية المرات يتدخل بشكل متفرق كمعلق أو مرشد مؤقت حسب درجة التسريد narrativización فى الحالة المحددة" (١٩٩١، ٤٥). هذا الشخص، ذو الخصائص المشابهة للرواية، سيملك ميزاته: يمكن أن يحكى ويتوسط ويخلق مسافة: يتأمل أو يحمل على التأمل فى أى مادة، متعلقة بالعمل أو لا (بوبيس، ١٩٨٧، ١٧، ٢٧). ويشرح جنيت Genette مرة أخرى، فإن المسرح ذا السارد يخلق "وهم الواقع الروائى" ilusión de diégesis، على غرار ما يمكن أن يحدث فى الرواية "وهم المحاكاة" l'illusion de mimésis (١٩٧٢، ٢٨٥). إذ لا تلغى وساطة أنا السارد ولا النص بشكل جذرى مع كلام فيه عدة أنا أشخاص، بل أن هؤلاء يتلاحقون...(دى مارينيس، ١٩٨٢، ٤٧). وهذا يعنى تعدد الأصوات المسرحية، "تداخل عدة نصوص فى ضمير المخاطِب كل واحد منها يملك فى داخله الحقيقة" (لوتمان،١٩٧٨ ٣٢٧)،

١٠٧- انظر الأفكار التى لدى كوهن (١٩٨١-١٨)، ستانزل (١٩٨٤، ٤) أو فيلتروسكى (١٩٧٧، ٧).

يبقى خاضعاً لتدخل شخص وحيد يقوم فى مداخلات مستمرة بتوليد وجهة نظر وحيدة بصفة شبه دائمة[١٠٨].

وكاتب المسرح عادةً ما يغيب فى الأعمال الدرامية الأكثر تقليدية. بعد وضع عملية الاتصال لا يتكلم كاتب المسرح: الدراما ليست مكتوبة، بل معروضة أمام عيون المشاهد (سزوندى، ١٩٩٤). ونتيجة لهذا يظل من المستحيل إدراك ما إذا كان المؤلف نفسه مختبئاً خلف تأمل شخص، معرفة ما إذا كان من يتكلم على المسرح هو الشخص نفسه أو أنا أعلى alter ego للمبدع. وتبدى أوبرسفيلد حسمها عند الإشارة إلى هذه المسألة: "الخطاب المسرحى خطاب بلا فاعل" (١٩٨٩، ١٨٨)، وبالفعل وإن كان فاعله هو المؤلف فإنه تخلى عن صوته للتعبير عن صوت الآخرين، عن صوت الأشخاص[١٠٩].

ومع ذلك فإن هذا الموقف يصعب الحفاظ عليه فى المسرحيات التى ندرسها. فالتطور متعدد الأصوات للعمل يمكن أن يصل إلى أن يذوب فى الحضور المتمثل فى مستوى منتج، فى سارد يتولى بصفاقة دور المؤلف، فى التمثيل المختص بالتشبيه antropom?rfico لوظيفة عادةً ما يحافظ عليها فى مستوى المجرد. وما هو غير مرئى يتحول إلى مرئى فى هذا الـ mise en abyme للكلام[١١٠].

١٠٨- هذه العملية اعتيادية فى السينما، الفن الذى نجد فيه الأحداث يعبر عنها روائياً رغم أن ذلك قد يكون بفرض وجهة نظر آلة التصوير (سكولز وكيلوغ، ١٩٦٨، ٢٨٠).

١٠٩- وعليه فإن الأوبر: نص مسرحى يحتاج إلى فاعل يخلقه، شيىء آخر وهو ألا يظهر على سطح الخطاب، بل كوظيفة يسمح النص ببنائها فى ما بعد. الفاعل هو المسؤول عن استخدام المجموع، عن كل الخطابات الموجودة فى العمل، كمية مجردة تسمح تخرج من التماسك النصى (آدمز، ١٩٨٥، ١٦).

١١٠- دلاينباك Dallenbach، ١٩٧٧، ١٠٠)

فى بعض المناسبات يتحول المؤلف إلى شخص، وكذلك بشكل واضح، إلى بديل، مكلف بدور الناطق بلسان أفكاره. من يستطيع أن يشك فى أن ملقن "مدينتنا" يعبر للجمهور عن أفكار خاصة بويلدر حول تكريم ما هو يومى؟ وكلمات ستيفن أوركين فى "هجوم ليلى"، الملتزمة ضد العنف، أليست هى نفسها كلمات ساسترى؟ يولد الراوى مع ميل طبيعى ليقدم للمؤلف اتصالاً أكثر مباشرةً وأكثر وضوحاً مع الجمهور: وهو تحديداً من يستطيع أن يجبر المشاهد على اتخاذ شكل نظرة دلالية محددة تجاه محتوى العمل [111]. وهذه كما رأينا أحد المستجدات الأساسية للشكل الملحمى لدى بريشت: الحرية التى يعطيها للمؤلف كى يدخل أفكاره الخاصة (بروستين، ١٩٧٠، ٢٦٠).

فى العمل المسرحى، المنزوع من غُفليته الجوهرية، يشمل الآن حضور منتج "تجريبى" للرسالة عبر مؤسسة راوٍ، صورة تأليفية autorial مميزة فى شخص. وفى هذه الحالة تكتسب المسرحية تخطيط وضع فى إطار encuadramiento، بفضل التوتر بين حاوٍ "continente خارجى" ومحتوى contenido داخلى، وفى الوقت نفسه، سيرتفع فى موضوعه الذاتى والأكثر أهمية أحياناً (autotematismo).

١١١- ترى كارمن بوبيس نابيس أن هذه النظرة تضع "علاقات ذات معنى بين جوانب أو أجزاء مجموع أشياء أو تصرف، وتنتمى فى الرواية إلى المؤلف الذى ينقل إلى النص نظاماً مختاراً" فى حين أنها فى المسرح التقليدى نظرة المشاهد "الذى تستطيع مواصلة النظام الذى يمكنه متابعة النظام الذى يفضل ووضع تكرارات وعلاقات طريقة حرة، بخلق منظورات دلالية ستشكلها الحكاية أو ترفضها فى ما بعد" (١٩٨٨، ٥٠).

"أنا آخـر" وهذا هـو التناقض الذى يجب على المؤلف المسـرحى أن يواجـهـه، مكرهاً دائماً على الكلام، فى نوع من التكلم من بطنه، على لسان آخرين. ولهذا فإن الخطاب المسرحى، فى الكثير من الأحوال، عبارة عن طِلس palimpesto [١١٢].

وبالفعل ونظراً للطبيعة الكاشفة للدراما، ما يجعلها قادرة أكثر على الإظهار أكثر من القول، بحيث إن الأحداث تعطى الانطباع بأنها تحكى وحدها، العثور على أى أثر حسب كلمات بنفينيست "الذاتية فى اللغة"، أى عن العلاقات بين الجملة ومستواها المنتج، يصبح أكثر إثارة للمشاكل منه فى الرواية أو فى الشعر [١١٣]. وقد أشار النقد إلى أن المسرح فيه عملية كلام مزدوج، ذات نوعين من الخطاب يتكاملان: الخطاب المكمل للمؤلف-الكاتب الذى يتوجه إلى الجمهور، والمابين-فردى للأشخاص. وعليه فإن "نص مسرح فى مجموعه لديه متحدث للكاتب، إنه الفاعل المتكلم عن كل الجمل (ممسرحات+حوار)، إلا أنه يفوض كلمته إلى متحدثين آخرين، وسطاء، هم الأشخاص" (أبرسفيلد، ١٩٨٧، ١٨٤) [١١٤]. من الصعب قبول هذا الطرح دون بعض التحفظات. يجب أن يبقى واضحاً أن المبدأ الذى بموجبه يعبر مؤلف عبر أشخاص لا يعنى بحثاً مجحفاً عن حضور الكاتب فى نصه، ولهذا، من أجل تفادى هذا الخطر "المتعلق بالسيرة"

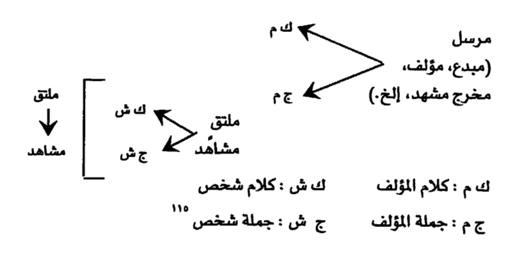
١١٢- إنه تناقض يشير إليه بورخيس كثيراً. الطلس رق يكتب عليه غير مرة بعد مسح الكتابة الأولى عنه (المترجم).

١١٣- بافيس (١٩٨٣ أ، فاعل الكلام). حول مفهوم الإظهار انظر إيكو (١٩٧٧، ١١٠).

١١٤- إنه مبدأ يتضمن خطراً منبثق عن ما تم التعبير عنه من قبل أوبرسفيلد نفسها (١٩٩٢، ٥٩). انظر رسم رقم ٣ .

المحتمل، من المفضل إحلال معرفة المؤلف كفرد تاريخى، من أجل التحليل الدرامى، بمعرفة هيئة مجردة ونصية مسؤولة عن تنظيم الجملة، فاعل مركزى يتحمل على طريقته تقديم مواد مسرحية، مع لوازمه الأيدلوجية المترتبة على ذلك. تقبل فيلتروسكى Veltrusky للدراما وجود "فاعل مركزى" خلف حوار الأشخاص ومن بنية العمل نفسها (١٩٧٧، ٦٩). إيساشروف (١٩٨٥، ١٦-١٨) ومايننو (١٩٩٠، ١٤١-١٤٢) يتعاملان من جانبهما مع مفهوم المتكلم المتعدد archi-enunciador، وهو نوع من خليط مؤلف حقيقى، مخرج مشهد وممثلين. يفضل بفيستر Pfister (١٩٨٤) تطبيق لفظ المؤلف الكامن على هذه الشخصية بسبب بوث Booth الذى أدرجه ريتشاردسون (١٩٨٨) كدرجة أكثر من الكلام فى المسرح.

بعد توضيح هذه النقطة، ليست هناك مشاكل للتأكيد، مع أوبرسفيلد، على أن الفاعل فى الكلام المسرحى أو المتكلم ENUNCIADOR، مفهوماً على أنه "مستوى الوساطة التى تضمن ممر افتراضية لتحقيق، أو كفعل لغوى يؤكد إنتاج خطاب" .



(كاسيتى، ١٩٨٩، ٨١)، يتطابق بالتبادل مع الفاعل والمرسل إليه فى الجملة، عبر الحوارية DIALOGISMO المنبعثة من خطاب الأشخاص (كريستيفا، ١٩٨١، ٢٢١-٢٢٢).

ستساعدنا "التداولية الدلالية" التى أبدعها دوكروت DUCROT على تشخيص الظاهرية التى نشير إليها بشكل أفضل [116] . وباتباع فكرة باخين بوجود نصوص تعمل فيها فى آن واحد عدة أصوات، يتطرق دوكروت فى " LE DIRE ET LE DIT" إلى نقد وحدانية فاعل الكلام UNICIDAD DE L SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN فى تحليله للكلام المزدوج DOBLE ENUNCIACIÓN . يفحص دوكروت بعض النصوص التى نجد فيها أن علامات المخاطِب لا تعنى حضور متحدث وحيد (١٩٨٤، ١٩٣). فلنذهب إلى حالة محددة، فعندنا، فى هذه المداخلة المأخوذة من هولدرلين HOLDERLIN

١١٥- الكلام المزدوج حسب بافيس (١٩٧٦، ٨٥).

١١٦- لوضع الهيكل العام لهذه النظرية، ذات الألفاظ المحددة للغاية، انظر دوركروت (١٩٨٤، ١٧١-١٨٩).

(١٩٧١) لبيتر ويس، نجد على المسرح شخصاً يتكلم، ونفترض فى الحال ما يفعله "لحسابه وبمخاطرة منه":

بيثمان

إن البخل ليس أبداً

ما ينظم أعمالى.

فقبل كل شيىء أضع

ترويج الفنون

والمروءة.

فلنضع هذا الاقتباس فى سياقه الدقيق وسنرى بوضوح متوسط كيف يعمل الراوى فى المسرح:

السارد

كما يقول بيثمان

بيثمان

إن البخل ليس أبداً

ما ينظم أعماله (١١١).

فى هذا العمل الذى يصف فيه ويس صراع القوى التقدمية والرجعية المتواجهة فى ألمانيا القرن الثامن عشر، نجد أن حضور "مغن"، مكلف أساساً بتقديم كل مشهد مع تلخيص لما سيحدث فيه، لا يحرم فى مناسبات من إدخال كلمات كل شخص. سيُلاحظ حينئذ، بالرغم من ظهور إجابة بثمان، أن المذيع،

معين من قبل أنا ("MIS")، هو فى الواقع مختلف عن المؤلف التجريبى للرسالة، عن منتجه الحقيقى والأخير طبقياً. السارد يفسح المجال أمام بدء حوار الأشخاص بأسلوب مباشر، وللاستمرار فى الصورة المستخدمة من قبل دوكروت، يترك راوى هولدرلين HOLDERLIN أن يوقع آخر، مؤقتاً، نصاً هو فى المحصلة المحرر فقط. والنتيجة هى تفاقم مسعى الكلام، بمعنى أن هذا النوع من الأعمال يوضح الشكل الدرامى للنص والتمثيل.

اجتهد بعض المؤلفين -فلنفكر فى بيانات "الدراما البرجوازية" فى القرن الثامن عشر- فى تقليص الازدواجية الكلامية DUPLICIDAD ENUNCIATIVA الخاصة بالظاهرة المسرحية، مقدمين حوارات وتصرفات الأشخاص على أنها "طبيعية" كتقليد صارم للحياة، مع الأمل الحميم فى أن يتحول مخلوقاتهم الورقية إلى مخلوقات من لحم ودم، مشابهة للمخلوقات البشرية (سارّازاك، ١٩٨١، ٧٨). فى تقدم تاريخى صاعد اختار آخرون الإفصاح عن حضورهم عبر سبل أكثر اتقاناً، مطورين فى أعمالهم كل تلك الميزات التى توضح ما يمكن أن نطلق عليه "تحولات" كلامية"، "مواقف اتصالية شاذة بالنسبة للشكل القانونى" (كويتو، ١٩٨٥، ٢٤٥)، وهى عناصر تعمل "كخطابات قطيعة"، كما لو كانت "انقطاعاً فى الدائرة" (كويتو، ١٩٨٥). وهى عبارة عن تعظيم لأكبر حد ممكن حضور الكلام فى الجملة. المتكلم يمكن إدراجه فى منتجه، بشكل ضمنى، لا أو بفضل التنظيم المعين للأحداث، بفرض منظور يمكن منه إظهار هذه الأحداث، عبر اللعب المتوالى بالإضاءة أو الماكياج ...

على غرار ما فعله بوردويل (1985) BORDWELL مع السينما، وبهدف تفادى السقوط فى "خيال تشبيهى " FICCIÓN ANTROPOMORFICO ممكن، فإننا نميز هنا، نوعين من الرسائل الدرامية: تلك التى لا يتحمل فيها أحد بوضوح مسؤولية النص الممثل: وتلك الأخرى التى تتضمن، بشفافية مطلقة، فاعلية مستوى منظم عبر شخصية الحاكى CONTEUR. فى تعريفنا للسارد تكمن فكرة أنه لا يوجد حكى دون مستوى واضح يحكى حكاية، ستكون التمثيل[١١٧] . وعليه فإن النوع الثانى سيكون مناسباً، كمثال كلام، طالما أن السارد يظهر بجلاء فى الجمل، وكعرض لجملة تحول الكلام إلى بطل حقيقى عبر البناء على المكشوف من قبل سارد فى الكلام الدرامى، بالكشف عن عملياته وآليات[١١٨] . والكلام المسرحى المزدوج يظل هكذا مشكلاً فى كلام ثلاثى من خلال الحضور المشترك لثلاثة خطابات مختلفة:

المستوى الأول: الخطاب الذى لديه المؤلف كمخرج.

المستوى الثانى: الخطاب الذى لديه السارد كمخرج.

المستوى الثالث: خطاب الأشخاص (انظر دى تورو. ١٩٨٧، ٢٠-٢١) وأوبرسفيلد (١٩٨٩، ١٧٠).

١١٧- نظرية علم السرد المطبقة على السينما تتكلم عن حكى واضح -على سبيل المثال، صوت غير مسموع يحكى حكاية- مقابل ذلك الصوت الضمنى، المتولد عن "أحد" من خارج الرواية يختار المواد المقدمة فى صور. جوست (١٩٨٨، ٦٦-٦٧).

١١٨- إننا أمام جملة كلامية مقابل الجملة التى تهتم بمحتوياتها، دون الكشف مطلقاً عن الإيماءات التى شكلتها. (جريما، ١٩٨٢) وكورتس (١٩٩١. ٢٤٥-٢٨٧)، كاسيتى (١٩٨٩، ٤١-٥١).

إننا الآن أمام شكل درامى تسود فيه أكثر من أى وقت مضى ظواهر لجوء RECURRENCIA وعودة :RECURSIVIDAD كل متكلم يأخذ وظائف السابق، من خلال عملية فك، فى الوقت نفسه، تضع طبقة للخطابات. وبواسطة السارد، المتكلم الأول (المؤلف) يمنح نفسه ميزة جعل آلية الإنتاج مرئية على الخشبة وهى فى النهاية وراء كل مسرحية. ومن جانبه فإن الراوى ينظم وجود باقى الأشخاص حسب خلقه من جديد. والمؤلف الحقيقى، فى هذه العملية الخاصة بالتشخيص FIGURATIVIZACIÓN والموضعة TEMATIZACIÓN، يصل أيضاً إلى التسرب فى نصه، متحولاً إلى شخص سيكون صنوه DOBLEعلى المسرح، نفس أخرى مكلفة بالقيام بدور لسان حال أفكاره: وهذا يعنى "تأكيد" إبداعه وفى الوقت نفسه الكشف عن معماره المحدد.

الأمثلة المعطاة فى الجزء الأول من هذه الدراسة توضح كيف أن الوظيفة الأولى للسارد ذات طبيعة "تفسيرية") EXPOSICIONAL انظر، شترنبيرغ، ١٩٧٨، ١): إدخال المشاهد فى عالم غريب، مع إخباره بمفاتيح ضرورية للفهم، وتقديم معلومات أساسية حول الزمن ومكان الحدث، حول علاقات وتصرف الأشخاص الدراميين. إننا الآن فى وضع لإقامة تمييز وظيفى مزدوج، أساسى، فى السيطرة على السارد كشخص.

فى المقام الأول فإن السارد، على غرار ما يحدث فى أى شخص درامى، يعرب عن طبيعته المتعلقة بهويته Dى ECTICA فى إطار طرح هامون HAMON : كل

شخص علامة تحيل إلى مستوى كلام، لا يكتسب معنى أكثر من " التقرير عن موقف محدد فى خطاب، التقرير عن فعل تاريخى لكلام محدد لمعاصرة أعضائه (أنا/أنت/هنا/غداً/ذا ...") (١٩٧٧، ١٢١). ومع ذلك فهذه ليست وظيفته الوحيدة المتعلقة بالهوية. فحسب ما شوهد فى الفصل السابق فإن ظهور سارد يؤدى إلى تنوع السياق الاتصالى الدرامى المعتاد، المكون بفضل العلاقة التى تقام بين "أنا" و"أنت" فى "هنا" و"الآن" كلها دقيقة [١١٩]، فتدخلاتها تسمح بطرح خارج ظروف كلامها الظروف الضرورية لوضع ضمائر أخرى مختلفة، فى عملية يطلق عليها فك DESEMBRAGUE [١٢٠].

إلا أن شخص السارد يكتسب أيضاً على المسرح قيمة تكرارية لأنه بفضل الوساطة يبنى شبكة معقدة من النداءات (APPELS Y RAPPELS) المحيلة إلى نوايا كلام قابلة للتوسع، مبعدة من قبل أو من بعد، وفى الوقت نفسه تعرض للخطر القدرة التذكيرية MNEMOTECNICA للمشاهد، ووظيفته فى هذه الحالة تنظيمية وتماسكية واقتصادية. ويجبر الساردون، كلما تطلبت المسرحية، القارئ على إعادة بناء الرواية. كل مداخلة للسارد تتعلق بنفسها والأخريات، ولكن فقط عبر فحصها كلها، بل المشاهد إلى المدلول التام للعمل [١٢١].

١١٩- إلام (١٩٨٠، ١٣٧). هذا الموقف الخاص المبدع على يد كاتب المسرح يشبه فى كل شيء موقف الروائى. (١٩٧٠، ١٧١).

١٢٠- جريما وكورتيس (١٩٨٢، ١١٣-١١٦) وكورتيس (١٩٩١، ٢٤٥-٢٨٧).

١٢١- هامون (نفس المصدر) يميز فى السيطرة السيميولوجية للشخص، إضافة إلى وضع وهوية المتكلم والمستمع deixis، والتكرار anáfora، بعداً إحالياً ثالثاً. يتصرف الشخص كعلامة ينقلنا إلى العالم الخارجى، أشخاص تاريخيين (ريشلييه فى روايات ألكسندر دوما، أسطورية (فينوس، زيوس)، رمزية (الحب، الحزن).

وعمل فردريك دورّينمات (زواج السيد ميسيسبى، ١٩٥٩) يفيدنا فى الاقتراب من هذا الاستخدام المزدوج. ففور رفع الستار يتأمل المشاهد مفزوعاً كيف أن ثلاثة أفراد يدخلون على المسرح ويقتلون بطلقة وبيرود شخصاً ومن المثير للفضول أن هذا يبدأ عملية السرد. سان-كلود، أحد الساردين الثلاثة فى العمل، يتوجه مباشرةً إلى الجمهور ("السيدات والسادة!"، ١٩) كى يثبت موته، فى الوقت الذى يفيده علماً بأنه قدم ما سوف يكون آخر مشهد من المسرحية [١٢٢]. والمعنى التأكيدى لكلماته جلى: "لقد بدأنا بإعدامى لأسباب علاجية، فبهذه الطريقة ننزع عن أنفسنا واحداً من المشاهد الأكثر مأساويةً فى المسرحية. (...) والأكثر حزناً هو أن الحدث يجب أن ينتهى حتمياً بكارثة تامة، إلا أنه من الواجب أن نهتم بالأحداث، لا يمكننا تغيير شيىء، ماذا لنا أن نفعل!" (٢٠). إنها إحالة داخلية، CATAFÓRICA، تحرياً للدقة، تتعلق بالمحور الروائى. ووظيفتها هى "ربط عناصر مختلفة من الحدث عبر الخطاب" (دى تورو، ١٩٨٧، ١٨١)، رغم أنه، على عكس الطريقة التقليدية لتلقيها، لن يستطيع المشاهد أن يمارس فى "الزواج"، "الانتظار الحار للنهاية" (ديمارسى، ١٩٧٣، ٣٢٩-٣٤٩)، لأن مع هذه اللعبة CATAFÓRICO يكتشف منذ اللحظة الأولى كيف ستكون النهاية.

الفك الفضائى DESEMBRAGUE ESPACIAL هو تلك "العملية التى يكون أثرها الطرد، خارج مستوى الكلام، للفظ لا-هنا من الدرجة الفضائية

١٢٢- يحكى سان-كلود، من ما وراء الطبيعة،: "وبالإضافة إلى هذا ومن المفاجأة الطبيعية للتواجد هنا معكم، رغم وجود قتيل، فإننى بخير تام (نفسه).

(غريما، ١٩٨٢، ١١٦)، بخلق فضاء لـ "هناك" متواجهاً مع الفضاء الأول لكلام السارد. سان-كلود، وهو لا يضطلع بهذه الوظيفة بشكل متطرف، يتكلف بتحديد العمل فى صالون منزل لا هوية مكانية له، لا يهم أين، وذلك بهدف تفادى أى استلطاف لدى المشاهد [١٢٣] : "والآن فلنبدأ الحكاية. تحدث فى أى مكان. البداية، على سبيل المثال، يمكن أن نضعها فى رومانيا. (...). ويمكن أيضاً أن تبدأ فى تامبانج. (...). فكر المؤلف يوماً فى ضع الحدث فى الجنوب. لهذا فإنكم ترون شجرة سرو، آثار المعبد والبحر، فى اليوم التالى فكر فى أن من الأفضل أن نضع الفعل فى الشمال. وهناك الكاتدرائية القوطية وشجرة التفاح. ولكن فلنذهب إلى الخلاصة. (...) إلا أنه من الأفضل أن نبقى فى هذا الصالون، وإن لم تكن لدينا فكرة دقيقة عن وضعها الجغرافى (٢٠). سان-كلود يطلب الصفح مقدماً عن بعد الاحتمال الذى يمكن أن يسبب عدم العزم الكامل هذا الذى يعود إلى المؤلف، لكنه يذكر أن المسرح هو المسرح، وليس أستاذية فى المنطق أو فى الرياضيات" [١٢٤] .

يفهم الفك الزمنى DESEMBRAGUE TEMPORAL على أنه "كعملية إسقاط للفظ لا-الآن، فى لحظة فعل اللغة، خارج مستوى الكلام" (غريما، ١٩٨٢، ١١٥). وبالفعل فإن سان-كلود يتولى بعد ذلك على المسرح خلق الزمن

١٢٣- من الملفت للنظر أن دورينمات يعترف بأن أول سؤال والأكثر أهمية، الذى يطرحه على نفسه عندما يبدأ كتابة عمل هو أين سيعرض. وبالنسبة لدورينمات، كما أسلفنا، فإن الخاصية الجوهرية للدراما الحديثة هى نزع المادية intermaterialización عن الديكور وعن الفضاء والبطل المأساوى (١٩٧٠، ٤٧-٦٢).

١٢٤- ص. ١٢-١٣. ترجمة كارلوس مونيث لا تضم هذه الجملة الواردة فى النص الفرنسى، ولهذا ذكرتها هنا.

الماضى الذى يطور فيه الحدث: "فلنعد خمس سنوات إلى الوراء. خمس سنوات من زواجى المؤسف. (...) إننا فى مايو، يتسلل فتور النهار عبر النوافذ المفتوحة جزئياً" (نفسه). وفى مواجهة الزمن "الآن" فى جملة زمن حينئذ، بالغوص فى احتمالات الكلام الجديدة فى الزمن هدف الماضى.

يحدث الفك الفاعلى DESEMBRAGUE ACTANCIAL هكذا عندما، من منطلق بنية أساسية حوارية، يفسح أحد المتحدثين المجال أمام تطور حكاية يضع فيها شخص آخر كلاماً. والضميران أنا/أنت الميزان للخطاب المسرحى يظلان، أمام حضور سارد، تابعين لفعل إنشائى ACTO ILOCUTORIO سابق زرعهما، رغم استقلاله الظاهرى. قبل انزوائه، أدخل سان-كلود شخص فلورستان ميسيسيبى: "الخادمة تدخل فى الصالون صديقى القديم ميسيسيبى . (من اليمين تدخل الخادمة وميسيسيبى.) وكالعادة يرتدى سترة سوداء. يسلم العصا والمعطف والقبعة للخادمة بينما أخرج أنا من النافذة متبعاً عادة قديمة" (نفسه) [١٢٥] . الكلمات التى تلى، الحوار بين أنستاسيا وميسيسيبى، تحولت إلى "كلام منطوق"، وهو تقليد فى الخطاب يقلد واقع كلام: بفضل شخصية سان-كلود، "الأنا"، الـ "هنا" أو "الآن"، الموجودين فى الخطاب المنطوق، ولا تمثل على الإطلاق فاعل أو فضاء أو زمن الكلام" (غريما، ١٩٨٢)، بل هى نتيجة أو منتج أو إبداع شخص وسرده. ويتخلى الحوار عن كونه محور بنائى لأن كل الأصوات تحولت إلى نتيجة أو منتج أو إبداع شخص، مختبئ فى الكواليس،

١٢٥- فى النسخة الفرنسية يرز الفك الفضائى والزمنى. (١٥).

يفسح المجال أمام سرده. من هنا تولدَ أيضاً إهمية الكلمة فى المسرح مع السارد، السلاح "الوحيد" الذى يمتلكه هذا الشخص لتحقيق الآثار التى نسبت إليه حتى هذه اللحظة.

فى "زواج السيد ميسيسيبى"، كل شيىء على المسرح، ابتداءً من الملابس إلى الموسيقى، يشير إلى القطيعة الساخرة مع الواقع الممثل. واستخدام ثلاثة أشخاص، هم سان-كلود وميسيسيبى وويبلوه، يتقاسمون مهمة سرد الحكاية، يؤدى إلى لعبة ثرية من التصحيحات التى تسحب الثقة بالتناوب بينهم من واحد لصالح الآخر. وبعد المداخلة المبدئية للسارد الثالث يوبلوه UEBELOHE الذى يستخدم لوحة عرض فى تلخيص الأحداث فى الفترة الانتقالية وفى الوقت نفسه يُدخل التى سوف تمثل على التوالى. ميسيسيبى، ثانى سارد وزوج ديوث، يخرج على المسرح ليعطى روايته، المختلفة تماماً، عن خيانة زوجته أناستاسيا له: "لا تهتموا كثيراً بهذا المشهد. إنه كذب. إذا كانت هناك خلفية حقيقة فيها فإن فطنتى الحادة كانت قد أكتشفتها بسرعة. ما أريد أن أشرحه لكم شيىء آخر، مشهد حدث فى هذا الصالون كان حقيقياً تماماً... "(٢٩٩). يستخدم ميسيسيبى كلمة غاية فى الأهمية فى الفهم ليس فقط فى هذه العملية بل فى العمل كله: ما سنشاهده "أكاذيب"، يعنى، خداع ووهم وخيال.

ليس معقولاً امتلاك شكوك حول واقع دخول سارد الخشبة أنه يعنى قطيعة مع النظام الدرامى التقليدى، إلا أنه فى بعض المناسبات، مع القطيعة يحدث

شك فى القيم التى تحكم العالم، من خلال التزاوج المحير بين الوهم والواقع، بين الأدب والحياة. يُورط المشاهد فى آلية قد يبدو أن لديه الإرادة الحاسمة فى التعريف بنفسها على ما هى عليه، لتبرير نفسها كأداة للخيال. وسنتطرق إلى هذا الأمر بعد ذلك.

إذا قبلنا التقسيم البسيط، الذى اقترحه ريمون-كينان RIMMON-KENAN (١٩٨٣، ٥٩-٧٠) للرواية، بين التمييز المباشر CARACTERIZACIÓN DIRECTA، ذلك الذى يقدم من خلاله شخص عبر صوت سارد مرخص له، والتمييز غير المباشر، الذى يمكن التعرف عليه، بالعكس، عندما يحدد شخص نفسه بأفعاله أو بلغته، فمن الجلى أن النوع الأول المشار إليه ليس الخاص بالدراما التقليدية. مانفريد بفيستر MANFRED PFISTER (١٩٨٤، ١٩-٢٣) يميز للمسرح أربع تقنيات تمييز، مبررة من قبل معيارين مكملين: أ) سيتم الحديث عن تمييز واضح أو ضمنى حسب ما يقوم، على التوالى، على "الإخبار" TELLING أو "العرض" SHOWING، ب) التمييز سيكون "شكلياً" FIGURAL[١٢٦] إذا قدمت كل معلومة بهذا الصدد من قبل شخص، أو "سلطوية" AUTORIAL إذا كان المؤلف الضمنى هو الذى يقدمها. ويثبت بفيستر PFISTER حدثاً سبق أن أشرنا إليه: هو أنه مع غياب سارد فى الدراما، إمكان "تمييز سلطوى واضح" يظل محدوداً بشكل كبير: "إنها تتعلق بشكل أساسى ما

١٢٦- يوضح بفيستر: "لفظ "صورة درامية" يعنى (...) اقتراب وظيفى للنظر إلى إحداثيات الشخص فى النص الدرامى (١٩٨٤، ١١).

أطلق عليه رومان إنجاردن "النص الجانبى" THE SIDE TEXT، المكون من العنوان، قائمة الأشخاص الدراميين والفعل والإرشادات المسرحية والمسرحات" (١٩٨٤، ٢٢). وعلى عكس القاص، الذى يمكنه التدخل فى أى لحظة عبر صوت السارد لتقديم ملمح شخص على ما هو عليه، فإن موضوعية الدراما تجبر كاتب المسرح على تقديم " الأشخاص وهم يمثلون ويتكلمون دون تعليقات خالق الكون المادى DEMIURGO" (بافيس، تمييز).

ولكن الدراما أيضاً قادرة على الوصول إلى التمييز المباشر أو إلى السلطوى للأشخاص، بفضل صورة شخص سارد. ورغم أنه فى هولدرين (١٩٨٤) لألفونصو بابيخو نجد أن الأشخاص الخمسة موصوفين بدقة فى الإرشادات السابقة (٨٠-٨١) [١٢٧]. هيلين، الساردة-الشاهد على المواجهة المدمرة تقريباً لأسرتها، تتولى تقديم الأشخاص للمشاهد وهم يتواردون على الفضاء المسرح ويملئونها، بادئةً بنفسها: "سامى هيلين ثورن. (...) أمى كارلا بوركينستين، تمضى ساعات طويلة فى العمل حول مؤلفها المفضل: الشاعر الألمانى هولدرلين... (...) هذه هو أبى جوستاف ثورن، وهو رجل خشن فى أفعاله، رجل طيب وهمام" (٨٠-٨١). وبعد ذلك مباشرةً تستفيض الساردة فى تفاصيل حول الظروف الخاصة التى ولدت فيها شقيقتها جينتى GINTY، "دمية جميلة ولدت

١٢٧- انظر على سبيل المثال: "كارلا: امرأة بين الأربعين والخمسين سنة، جذابة جداً، أناقة وتميز. لديها شيىء بعيد فى نظرتها، غير محدد. تعبيريتها داخلية، لكنها ذات جاذبية كبيرة. (...) شخصية حادة الحواس، شهوانية، ذات شبق واضح" (٨٠).

ميتة واضطروا إلى تنشيطها مدة طويلة إلى أن أخذت فى التنفس ..."(٨٢). بوصولها زرعت الكراهية والحنق بشكل دائم فى الأسرة: "لم تكن جنتى إنساناً عادياً، بل وحشاً مسعوراً ومعذباً. (...) كانت قد ولدت فى أسرتنا هاوية من الكراهية والصمت" (٨٢-٨٣). تهرب جينتى من البيت وتعود بعد خمس سنوات، متزوجة جاشا JASHA الشاذ، وهى اللحظة التى يبدأ فيها التمثيل. لن تتأخر الساردة كثيراً فى وصف زوج أختها: " إنه إنسان غريب، صعب التواصل، لكنه ... لطيف، طيب"(٨٩). فى المشاهد التالية (٨٩-١٠٠) ستقتصر هيلين فى مداخلاتها على تلخيص ما حدث دون أن يكون المشاهد قد رآه وعلى إدخال ميزات الموقف الدرامى الذى سيشغل الخشبة. وعبر كلماتها الموجهة إلى الجمهور فى نهاية المسرحية، تحكى لنا هيلين باختصار كيف عاد كل شيىء إلى الحياة العادية، كيف تخيم السعادة، الأمن، الحياة من جديد على أسرتها.

والنتيجة لكل ما قيل أعلاه ليس سوى خلق لصراع بين المشهد والقاعة. فمن جديد تتحرك الأعمال من التوتر-صفر (مشاهد يتأمل التمثيل بهدوء مطلق) إلى أقصى درجة توتر ما تعنيه على سبيل المثال "إهانه الجمهور" (PUBLIKUMSBERSCHIMPUFUNG، ١٩٦٥) لبيتر هاندكه PETER HANKE. وكما سنرى فإن السارد يمكن أن يُستخدم كعنصر أدائى PERFORMATIVO يحاول، كلما كان أقل، فضح تصرفات فى مشاهديه، وفى الوقت نفسه الإيعاز بتصرفات سياسية محددة.

غموض نص منتج بواسطة شخص مسرحى، سواء أكان هذا سارداً أم لا، لا يعتمد فى نهاية المطاف على قدرته على إقناع الجمهور. ونظراً لأهمية خطاب

السـارد، فـإن هذا الجـانب يصـبح أسـاسـيـاً فى الأعـمـال التى نحللها هنا. وفى النهاية فإننا أمام مهمة تحديد درجة جدارة السارد بالتصديق وإمكان أن يكون مصحَحاً من قبل خطاب أشخاص آخرين (بوث، ١٩٧٧ و١٩٧٨).

مسـرحية "هجوم ليلى" (١٩٥٨-١٩٥٩)، المكونة من سبع لـوحات "داخل أسلوب بريشت (دومنيك، ١٩٦٤، ٤٦)، والموصـوفـة من قـبل المؤلف نفـسـه بأنهـا "تجـرية ملحمـيـة"[١٢٨] هذه المسـرحيـة تؤكد اهتمام ألفونصو ساسـترى باسـتخدام سلسلة طويلة من أدوات ملحمية مهمتها حجب وهم الواقع قدر المستطاع، وفى الوقت نفسه تبحث عن التـزام مطلق بالفـرجة من قبل المشـاهد: الموسيـقى (روك آند رول"، تانغو، شـارلستون، جاز أو كاكان) التى تكتسب شـخصيـة دراميـة، بوضع التغيير الزمنى من حقبـة لأخرى، اللعب بالأضواء، الذى يبرز المواجهة بين عالم السرد وعالم المسرود، استخدام لوحات متحركة، الآثار البصرية أو كما سنرى بطريقة محددة ظهور سارد-معلق[١٢٩] .

السـارد فى "هجـوم ليلى" يدعى سـتفن أوركين، شـرطى، وهو بفـضل عـمله، تمكن من إعـادة بناء حكاية ذات أهمـيـة، تحكى للجـمهور[١٣٠] . وهى عملية بناء تبحث عن أسبـاب الأحـداث عبـر دراسـة آثارهـا، حسب سؤال "من أين يأتى كل

١٢٨- العنوان الثالث هو "هجوم ليلى". وهو عمل كتب فى ١٩٥٨-٩، وغير ممثل.

١٢٩- بدأ الاهـتـمـام بيـريشت قـبل سنوات من فـحص حـقـيـقى وجـدى لنظرياته، نحـو ١٩٥٩-١٩٦٠، وتطور فى الفصل الخامس من "تشريح الواقعية" (١٩٦٥).

١٣٠- بنفس طريقة المحامى أليفير فى "منظر على الجسر" (١٩٥٥) لأرثر ميللر.

هذا؟" (٧٦٨)، الذى يطرحه هو نفسه. فى التمييز الإرشادية للشخص يلح على حدث أننا لسنا أمام موظف عادى، بل أمام تجسيد غير عادى لمثالية الشرطى الحقيقى (ستيان سولير، ١٩٧٢، ٢٢١): سيُظن أنه فنان بوهيمى أكثر منه مفتش شرطة قاسٍ" (٧٣٩). فى الحوار التالى مع زميله أشلى ASHLEY، يعرب أوركين عن رفضه المطلق لكل بحث جنائى يمكن أن يستخدم "ما يمكن أن نطلق عليه سبل جنائية" (٧٤١)، وهو أسلوب التعذيب: "دخلت سلك الشرطة كى أقمع العنف والجريمة، وليس لممارستهما" (٧٤٢).

أول ظهور لأوركين يحدث بسرعة دون انتظار. وعلى غرار ما يحدث أيضاً فى البداية مع آنا كليبر (١٩٥٥)، يسمح ألفونصو ساسترى بحدوث المنظر الأول كله ("نار فى الليل") وابتداءً من الثانى ("بحث جنائى") دون وساطة سارد، ودون حضور أى وسيط نجد أن مارثيلو غرافى MARCELO GRAFFI قد قُتل فى منزله وأنه بفضل مساعدة أحد الجيران، أوكونور، تم القبض على القاتل هارّى موللر، الذى يتعرض فى بداية المنظر الثانى لاستجواب على يد الشرطة. وفى هذه اللحظة يدخل الحدث فجأة مفتش الشرطة الغريب المدعو ستيفن أوركين. وينقطع لقاؤه مع مارى غرافى، زوج الأستاذ المقتول، عندما يحل الظلام على الأشخاص الآخرين، ويركز الضوء على أوركين فقط الذى يتوجه إلى المشاهدين. بعد وصفه الأول للحقبة التى حدث فيها المنظرين الأولين، ١٩٥٦، ينهى السارد، الموجود فى موقع متأخر من الحكاية، مداخلته الأولى بمحاولة مباشرة "لالتقاط تلطف" مشاهديه، للحصول على عطفه، على تعاطفه: "ستيفن أوركين مفتش فى

شـرطة نيويورك. صديق لكم" (٧٤٦). أوركين يشارك فى الحكاية التى يحكيها، مع خلال مقابلة مع السيدة غرافى (اللوحة الثانية)[١٣١] . عمله كشرطى يسمح له بالإطلاع على كافة المعلومات التى يريدها لبناء تاريخ أسرتى غرافى-بوسكو. إنه سارد مراقب معرفته مقصورة على ما كان يمكن معرفته عبر السبل الطبيعية. يعترف باستحالة أن يكون "تحقيقه الإجرامى": كاملاً: "لا نعرف. لا نستطيع أن نصل إلى أكثر من , ١٨٩٠.. إننا ببساطة شرطة..." (٧٨٠). وجهة نظره المقصورة تقربه أكثر من سارد موثوق به يركز جهوده فى إظهار أن مأساة "انتقام" ليست حدثاً معزولاً عن السياق العام لأشياء بل إنه موجود فى عملية تاريخية مشتركة، عامة، "الحكاية الكبرى" (٧٩١)، التى تمثلها فى جوانبها الأكثر جوهرية: "هذا ليس كل شيىء، ولكن يكفى للخروج بفكرة عن الزمن الذى أتحدث عنه" (٧٥٦، انظر دومينيك، ١٩٦٤، ٤٥).

ستيفان أوركين، راوى "هجوم ليلى"، عند بداية كل منظر يفى بين أخريات بمهمة "حمل المشاهدين إلى الماضى بالنسبة للحقبة التى يحدث فيها المشهد، من خلال سرد الأحداث الأكثر أهمية" (دمينيك، ١٩٦٤، ٤٥): "إننا فى ألف وتسعمائة وستة وخمسين حيث يوجد جو سيئ. سنوات سيئة، فى الحقيقة. تذكروا على سبيل المثال أن آل روسنبيرغ أعدموا منذ زمن طويل. حرب أعصاب وإنزال بريطانى فرنسى فى السويس. يقصفون بورسعيد" (٧٤٤). وبهذه الطريقة

١٣١- ابتداء من هذه اللحظة، مع دخول السارد، الذى كسر آماله الأولى، سيتعامل المشاهدون مع معلومتين جديدتين حول الحكاية.

فإن ظروف المشهد لن تقدم كالخاصة بالمشاهد، القادر بالتالى على مراقبتها بموضوعية أكثر. تفيد مداخلان أوكرين أيضاً فى الربط بين كل مشهد. فى المداخلة الأولى منها، تفتح المجال أمام الحدث الذى سيشغل المنظر الثالث كله (نقابة الجريمة") مع تنوع فضائى: "عندما ينتهى القاتل سيكونون جميعاً فى منزل موللر. تامبا (فلوريدا)، تُدخل استرجاعاً ANALEPSIS ذو بعد أكبر، يضع المشاهد فى نهاية الحرب العالمية الثانية، محدداً الحدث فى مختارات من الأحداث الأكثر بروزاً فى تلك الحقبة، وبعد ذلك يقدم مشهداً جديداً: "شخص يدعى طونيو غرافى كان قد ذهب إلى السينما ذلك المساء: "سأرى، لا أدرى، أى شريط". قال هذا لأخيه" (٧٥٦). سيطرته على الحكاية التى يسردها تسمح له إعادة إنتاج أسلوب غير مباشر لكلمات الأشخاص قل أن يعبروا عن صوتهم الذاتى.

المشهد الخامس ("موت الطاغية") يفتتح بمداخلة للسارد، يكمل فيها المشهد السابق بمعلومات جديدة وتلخيص سريع ("طونيو غرافى، بعد جريمته، لم يستطع الهرب"، ٧٦٨)، بينما يدخل استرجاعاً رابعاً. فى المشهد السادس ("الأقوى")، يلخص أوركين ما حدث مع أشخاص المشهد السابق ("كان قد بدأ اصطياد أنجلو بوسكو، سفره الكبير فى معظم أنحاء العالم"، ٧٨٠) ويقدم السياق التاريخى الذى يحدث فيه الاسترجاع الخامس والأخير. وأخيراً المشهد السابع ("وصية الأستاذ غرافى") يلتقط، فى نوع من التسلسل، خيط الحدث فى اللحظة التى كان قد توقف فيها فى نهاية المشهد الثانى. وأوركين فى دوره كسارد

يتولى إغلاق العمل. استرجاع زمنى ("مرت عدة سنوات على ذلك ولم يحدث شيىء بعد"، ٧٩٠) يفسح الطريق أمام نوع من تعميم رسالة المسرحية. لقد تأملنا حكاية نوع من "الجريمة الأبدية"، فلا يزال أوركين ونحن معه نعيش تحت الإحساس المكدر بعنف يمكن أن يمتد لحول العالم "إلى حريق رهيب" (٧٩١) [١٣٢]. وعلى الجمهور أن يتساءل ما إذا كان من الممكن التحول من طريق التدمير الذاتى هذا أو على العكس، كما يقول فى تسجيله الأستاذ غرافى، "المأساة المستمرة" (٧٨٨). ويريد أن يقول ألفونصو ساسترى أيضاً إن صيحة أوركين التى يعتريها الرعب، "لا، لا يمكن أن تحدث!" (٧٩١)، هى صيحتنا أيضاً.

وكما لاحظ جوين إدواردز GWYNNE EDWARDS (١٩٨٩، ٣٣٩) فى "هجوم ليلى" فإن موضوع العنف أو القمع يتوزع على مستويين، واحد خاص والآخر عام، وكلاهما متحدان فى بنية العمل. فى المستوى الأول نجد أن مقتل مارثيلو غرافى هو الحلقة الأحدث فى مسلسل الجرائم التى يرجع أصلها إلى ولاية كارلو غرافى وبوسكو الطاغية على سكان الجزيرة [١٣٣]. "المدلول الأوسع والأعم يظل مشاراً إليه بواسطة الحوادث التى تقع فيها أسرتا غرافى وبوسكو والتى يضعها ستيفن أوكرين فى سياق الأحداث العالمية التى وقعت فى القرن العشرين" (إدواردز، ١٩٨٩، ٣٤٠). ويعبر عن ذلك أوركين هكذا: "بعد طلقات

١٣٢- "لكننى لا أستطيع أن اطرد من قلبى الرعب عندما أفكر فى الليل وفى إمكان هجوم ليلى بشع يحول هذا العالم الصغير المفقود والمتوحد إلى حريق رهيب ..." (٧٩١).
١٣٣- (١٩٨٩، ٣٣٩).

رشـاش، هنـاك نار تشـعل محـرم، تابو، قـبـيلة، هناك لعنة منبـثـقـة من أحـشـاء الحضارات الأمومية القديمة" (٧٦٩). أشخاص "هجوم ليلى" وأفعالهم يقعان فى حركية لحظة معينة من التاريخ. وهكذا فإن سنة هجوم مارثيلو غرافى تتصادف مع السويس وغزو روسيا للمجر، فى ظل الحرب الباردة، مع المواجهات العرقية فى الولايات المتحدة الأمريكية... والشيىء نفسه يحدث مع الجرائم الأخرى الممثلة بحيث إن "القرن العشرين كله حتى الوصول إلى سنة تأليف العمل يقدّم بتفجيرات عنف دائمة وتفجير" (إدواردز، ١٩٨٩، ٣٤٠). والسارد هو العامل الذى يوضح نقل مـا هو خـاص إلى مـا هو عـام، بتـقـديم، حـسب كلمـات لوبوك LUBBOCK، مـا يمكن أن يطلق عليـه "تقـريـر بانورامى (PANORAMIC SURVEY) عن الأحداث الدرامية (لينفيلت، ١٩٨١، ١١٦)،إلى المشاهد، كما أنه يختـار لوصـفـه تلك الأحـداث التى تقـوم على أسـاس وجـهـة نظر فكرية بتقـديم تنظيم قيم للعالم السردى DIEGETICO . وستتفان أوركين فى نهاية المطاف هو العنصـر الأسـاسـى الذى يوحد النص والسياق، العلاقة القائمة بين الأحداث الممثلة، كما سنرى، ويشير إلى موقف واضح من قبل المتلقين [١٣٤].

يمكننا اعتبار "هجوم ليلى" كحكاية متصلة (أنطونيو غارّيدو، ١٩٨٨)، نظراً للمداخلات المتكررة للسارد، وعلى هذا الأساس يقدم التكامل الشكلى للعناصر ذات الطبيعة المختلفة:

١٣٤- أنظر هالسال Halsall (١٩٨٨، ٣٤) لخلق الآليات التداولية لاستقلال نص.

١- الأول، خطاب روائى على نحو صارم، يقدم خبراً عن حكاية، عن مجموع متفرق من الأحداث، خطاب يتحرك من الحاضر إلى منطقة محددة من الماضى. والتطور متقطع، نظراً لعمليات القطع التى يسفر عنها اقتحام السارد.

٢- الثانى، خطاب عرضى، يمثل ردة الفعل العاطفية للسادر أمام الأحداث المروية، فى الحركة المشار إليها فى تعميم معنى العمل. وهكذا فإن السارد سيتولى وضع لحظة الجملة مع لحظة الكلام فى علاقة مساواة، واضعاً هكذا بهذه الطريقة تذبذب لا يتوقف بين داخل الفضاء المشهدى من خارج الفضاء الاجتماعى. وهذه هى نقطة بداية "هجوم ليلى". كل واحدة من العودة إلى الماضى RETROSPECCIÓN تقوم بالفعل على مبدأ تناظر دلالى ISOTÓPICO: غرض هذا اللجوء الموضوعى هو الإلحاح الفكرى، من خلال العرض أمام مشاهدة عدة أحداث مسلسلة تخفى المدلول ذاته. يحاول ستيفن أوركين العثور على معنى، على سبب الأفعال الممثلة، نظرة العالم الكامن خلفها. وأنا السارد هو دائماً الخط الموصل الذى يتشابك من خلاله الحاضر والماضى: ومن هنا فإن النثر فى مداخلاته يفسح المجال أمام الشعر الحر، ما هو روائى بحث إلى إبراز طفيف للشعر.

إن المسافة الجمالية الجلية التى يفرزها استخدام سارد وأثره الفاعل على المشاهد الذى يتأمل خطاباً "وسائطيا"، يتم الرد عليهما من بطريقة أخرى فى المسرح الملحمى: التوجه المباشر إلى الجمهور. ومعها يستطيع ساسترى أن يلزم متلقياً بطريقة أخرى سلبية، الجمهور، فى الحكاية (التاريخ؟)، على غرار نوع من

الاتفاق البلاغى، وهو ما سأعالجه بعد. فى "هجوم ليلى" نجد أن السارد يتوجه إلى عالم قصصى ضمنى فى النص ذاته ("تعرفون ..."، ٢١٧، "سترون..."، ٢١٧، "أدعوكم..."، ٢١٨)، "خارجى" عن الحكاية وموجود فى عالم السرد، فى الحاضر الذى يتكلم منه السارد، هو متلقى التمثيل نفسه، المشاهد.

وسبل تحريض تفكير المشاهد متعددة. أولاً، يضع ستيفن أوركين فصاحته بين الأفعال الدرامية بحيث تجعل رؤية معناها بوضوح. هذا بالإضافة إلى أنه بهذه الطريقة يسمح بتفسير وتقييم التصرفات الممثلة حسب نظام قيمه، التى تعود فى أصلها إلى المؤلف، ومنه يتحول إلى لسان حال، وكما ذكر وين بوث WYNE BOOTH(1978، ١٦٦) فإن حدثاً معطى من قبل المؤلف أو "من لسان حاله المؤكد" أكثر مصداقية من المعلومات المحدودة "لشخص غير معصوم" من الحكاية. ليس غريباً إذاً أن تشير جهود السارد إلى دفع المدلول إلى الأحداث، إلى تشكيل معتقدات[١٣٥].

من المعروف أن البلاغة وأداتها الرئيسة، الفصاحة، تهدفان إلى الكفاءة، من منطلق أنها قدرة على الفعل على السبل الأخرى من خلال اللغة. والهدف هو إقناع المشاهد الذى لا يألو جهداً فى المسرح السياسى. من الضرورى أن يعترف المتلقى بالحقيقة التى تقدم إليه وأن يقرر قبول الأفكار الواصلة كما لو كانت له، عبر صوت السارد فى حالة "هجوم ليلى". دبليو. بى. ورثن W.B. WORTHEN،

١٣٥- كلا الجملتين اقتباسًا من "بلاغة الخيال" (بوث، ١٩٧٨، ١٦٦، ١٨٦).

فى بحث حديث عن الموضوع، يشير إلى كيفية أن هذا النوع من المسرح يتطلب من أجل تحقيق أهدافه، ليس فقط إلى عجالة المواضيع ذات الشحنة الفكرية الكبيرة، فى نظريات صادقة، بل أيضاً إلى بحث عن طرق جديدة لخلق مدلولات والتأثير فى تأهيل الجمهور، على عكس الموضوعية المزعومة فى المسرح الواقعى. يمنح المسرح السياسى دوراً معيناً لمشاهده، بإعداد تلك العمليات التى من شأنها أن تسمح له بتفسير التمثيل بشكل صحيح [١٣٦]. ومدلول مسرحية مثل مسرحية ساسترى يعتمد إلى حد كبير على أداء هذه البلاغة "الخارجية" التى تهدف، بعيداً عن الحدود الخاصة للخشبة، إلى إشراك المشاهد بقوة. ومن خلال طريقة بلاغية [١٣٧] إلى حد ما الذى من خلاله يتخذ فاعل الكلام موقفاً فكرياً وانتقادياً إلى أبعد الحدود، ويفرض صوت السارد عالماً محدداً من القيم على المشاهدين، مبعداً إياهم من المادة المسرودة أو، فى هذه الحالة، من التمثيل المسرحى: فلنقل أن هذا الإقصاء ليس شيئاً آخر سوى الشكل السيميوطيقى لفعل الحكم [١٣٨]. والسارد فى تعليقاته التقديرية -طريقة "بروتوكول قراءة"- يقوم إلى حد كبير بالعمل التفسيرى الذى عادةً ما يجب أن يقوم به المتلقى، متحملاً مسؤولية الوظيفة المسيطرة لعميلة التمثيل أو الرمز SEMIOSIS، بنسب دور الضامن فى

١٣٦- فى بحث ورثن توجد فكرة أن الدراما تعرف وتضفى الشرعية على تصرف تفسيرى معين كجزء من عمل المشاهد، وهو ما يشكل فى رأيه البعد البلاغى للمسرح. (١٩٩٢، ١٤٧).

١٣٧- مدلول لفظ "بلاغية" عنا تقليدى للغاية، فى إشارة إلى الاستخدام الفعلى للغة فى الاتصال، بمعنى الإقناع. (تودوروف، ١٩٧٧، ٥٩)

١٣٨- يرى بريشت أن إظهار وتعادل هما عمليتان قويتان (١٩٦٤، ١٣).

تمثيل ما، بحيث إننا نكون أمام مسرح مقدم للمشاهد من خلال مرشح تفسيرى ضيق. لدى ساسترى عزم حاسم على إشراك جمهوره، على أن يجعله يعى "إننا جميعاً نشكل جزءً من الكل، (من) أنه لا أحد يستطيع أن يهرب من ظرفه الإنسانى، (من) أن جميعاً، فى النهاية، لسنا مذنبين فى جريمة أو مداهمة كرامة الإنسان" (روديفيث بويرتولاس، ١٩٦٧، ٥٢، إدواردز، ١٩٨٩، ٣٤٦-٣٤٧). سيلوس نيفاس SCELUS NEFAS، جريمة مأساوية، جريمة ضد الإنسانية. الأحداث الممثلة فى هذه المسرحية تتجاوز دائرة ما هو إنسانى عادى لطرح رأى أخلاقى ذى بعد كونى. إذا كانت العدالة لا تستطيع أن تطهر شر الإنسان، إذا ما كانت قادرة على إعادة وضع نظام وسلام مفقودين [١٣٩].

شخص ستيفن أوركين لا ينطق كلماته لمطلب "نفسيته" أو للوضع الدرامى الذى يجد نفسه فيه، بل إن كل ما يقوله قاله أيضاً المؤلف. وبهذا الشكل الاقتباسى فإننا نكون أمام نوع من الانقطاع فى النظام الاتصالى المسرحى (كويتو، ١٩٨٦، ١٣٣) الذى ينتهى إلى إزالة هالة اتفاق أن الأشخاص يبدون وكأنهم يخترعون بأنفسهم الخطاب المرسل على الخشبة (بافيس، ١٩٨٣أ، ١٣٣). هذا الكلام غير المتغاضى عنه يستلزم تغييراً فى موقف المشاهد، الذى لا يتخلى عمله كمتلق عن الاعتماد على درجة التورط فى مشروع الشخص كى يضع، بفضل وعى كامل للأداء كمشاهد مقصى، بعد تحليله الالتزام الإنسانى مع

١٣٩- يرى بييجاس أن موضوع "هجوم ليلى" هو "الشك فى العيش الحالى"، فالسارد لا يتوقف عن إرسال رسالة أن "عالمنا الوحيد يمكن أن ينتهى بين لحظة وأخرى" (١٩٦٧، ٣٧).

الأحداث الممثلة على الخشبة. وعليه فإن السارد، مع وعيه بأنه شخصياً شخص درامى، يتوجه إلى مشاهد، وهو جالس على مقعده، لديه الاستعداد لتأمل العرض لا أكثر، كتسلية فقط [١٤٠]. مدلول العمل فى "هجوم ليلى" يعتمد على استخدام سارد فى الوقت الذى يخبر فيه الجمهور حول طريقة التفسير السليمة للحكاية، بالحيلولة بينه وبين الكشف عن الهوية مع ما يحدث على الخشبة، فإن يتراجع إلى حد كبير عن الاتفاقات المعتادة (الأرسطية والشبيهة بالأرسطية) [١٤١]. يدرك المشاهد هذه الظاهرة على أنها تطفل، على أنها تلاعب وقح ومثير للعلاقة بين الخشبة والقاعة. ستيفن أوركين، من منطلق حاضر المشاهد، يدخله فى نفق الزمن، بهدف أن يجعله يتحمل مسؤوليته إزاء المصير البائس الذى يمكن أن ينتظره على مرمى حجر.

١٤٠- انظر هذا الاقتباس كدليل على الطابع ما بعد الأدبى للشخص: "هكذا أريد من كل قلبى أن تكون هذه الحكاية الدموية قد انتهت، حقيقةً وإلى الأبد، عندما يسد الستار" (٧٩٠).

١٤١- بييجاس (١٩٦٧، ٤٣). أمام سؤال "ما غرض المسرح؟"، يشيد بوعى المشاهد بوجوده المحدد-الفردى (افقه هو الموت) والتاريخى (نحو الاشتراكية). إنه يحاول نقل معرفة تشير إلى فعل ليس بالضرورة سياسياً.

الفصل السابع

محاولة لعلم الأنماط: ساردون ومتلقو خطاب السارد فى المسرح



يبقى جلياً أن الكاتب المسرحى فى الأعمال التى ندرسها، مثله مثل القاص، كان عليه أن يختار بين هيكلة ونمذجة حديث مباشر diégesis، فى حالة بدائية مبدئياً، يرتَب بفضل تطور مستوى وسيط. وعلى عكس التقديم المباشر أو الفورى الخاص بالدراما التقليدية، فإن المشاهد لديه انطباع بأنه فى مواجهة مبدع ورسالته، هى التمثيل ذاته: مؤلف يسرد الأحداث التى حكاها له أحد، آخر يقدم كناشر لمخطوط، ثالث يحكى فى رسالة تجاربه الذاتية... ومن خلال شخصية " teller-chacter، يجد الجمهور أنه منقاد، موجه فى رغبته لوضع جسر خيالى بين عالمه الذاتى وعالم الخيال. هذا يعنى، فى نهاية المطاف، أنه من أجل تطور حكاية محددة، يختار المؤلف نظام الترتيب الذى يبدو له مناسباً أكثر لوضع تنظيم صحيح للمواد الروائية. فى الأدب، كل حدث هو حدث مقدم بطريقة ما. فى هذه العملية التأسيسية يوجد بالطبع انتقاء نوع معين من السارد الذى سيبزغ، كوسيط ضرورى، فى كيان حاضر بشكل دائم، لا يمكن التعرف عليه تجريبياً تحت أى ظرف، مع كيان المؤلف الحقيقى.

بعد قبول فعل أن السارد هو العنصر الذى يعرض للخطر كافة المبادئ البناءة فى حكاية، سيكون مهماً دراسة العلاقات التى يسندها المرسل برسالته الخاصة، التأكد من كافة مستويات تدخل الفاعل المرسل فى النص المفصل من قبله، ورغم أن حضور سارد فى خطابه الذاتى يمكن أن يتوزع بين مجموعة كبيرة من

الاحتمالات، معيار جلى ومفير يخص مشاركة السارد فى عالم السرد المسرحى: أو هذا الأخير يبقى فى الخارج، غائباً عن مستوى الفاعلين، أو على العكس يشارك فيه كشخص أكثر.

يقدم النموذج البريشتى نموذجاً للوضع الروائى على أنه سيطرة للمؤلف، وعليه فإن فاعل الكلام يقف خارج العالم المسرحى، مضفياً على الأشخاص الذين يشكلونه سيطرةً شبه خلقية وتفوقاً قوياً: سارد فى ضمير الغائب، مثل "كائن" قادر على كل شيىء، يتمتع بميزات غير محدودة تتعلق بظروف وجود المادة الروائية (أحداث أو أشخاص)، وبالتالى فإن حكايته ستقبل، دون صعوبات كبيرة، الاستطرادات المستمرة، التأملات من كافة الأنواع الخاصة بالفاعل المتكلم. لاحظوا كل هذه الملامح فى مسرحية "جوديت ضد هولوفيرنيس" لهورميجون “Judith contra Holofernes” Hormigón (١٩٧٣) ، "سرد صادق" ينشد فيه كورس الحكاية فى الوقت الذى يقوم فيه بتقديم كل مشهد مع المعلومات الضرورية لفهمه، وبالإضافة إلى أنه أساسى فى الإعداد المشهدى للعمل، نظراً لأن منه ينفصل وينفرد كافة الممثلين لإدخال الأشخاص الذين يتدخلون فى كل مشهد، فإن هذا الكورس، المعلق على الحدث المشهدى والممثل لها فى بعض الأحيان، وهى طريقة، حسب أورميغون نفسه، تعود إلى التراث الصينى واليونانى (٢٤٧-٢٤٩)، يستخدم كصيغة تسمح برسم طريقة كاملة لمسيرة الأشخاص.

وسـرد مـصائب قرية بيت Vitيتم فى ضمـيـر الغـائب وفى كل لحظة يبقى الكورس–السارد خارج عالم الخيال: "الحرب كانت طويلة جداً: / غابت الشمس مـرات كثيرة، /أشـرقت مـرات كثيـرة، /دائمـاً حقول القطن، /(...) شـاهدت البعض/ يحارب البعض الآخـر"" (٢٥٧). وبصفة مؤقتة نجد أن حكاية السرد لاحقة، على غرار الحكايات القديمة: تبقى فى موقف لاحق مميز بالنسبة لما هو مسرود الذى يتجلى عبر الاستخدام المستمر لتبئير focalización واسعة: "مثلما كـان يحـدث فى الماضى/ اسـتطاعـوا إخـفـاء وجـودهـم فى الوقت المناسب/ ويختفون/ فى غابات وجبال،/ فى أنهار، فى أسواق مدن عدوانية" (٣٤٢).

ومما سبق يستنتج موقف تفوق أمام الأشخاص الذين يملئون العالم السردى، مما سيسمح بوقف الحدث على هواهم من أجل القيام بنوع من التعليقات على الأحداث المسرودة. والطريقة السردية المستخدمة تميل إلى تكثيف الأحداث على شكل ملخص مكون من تعليق يرحه أو يقيمه: "مرت الأسابيع، / مرة وأخرى، / القمر كان لامعاً/ وشاحياً/ فى أعلى السماء" (٢٦١).

فى الواقع فإن هذا النوع من السارد يلغى بمداخلاته الكثير من أمكنة عدم التحديد (إنغاردن، ١٩٧٣، ٢٤٦–١٥٤)، المنبثقة عن التقديم العادى للأشخاص، مسهلةً قدر الإمكان معلومات إضافية حول الظروف المعينة التى تجرى فيها الأحداث.

فى مسرحية "جوديت ضد هولوفيرنس" من السهل التأكد على أن من بين الوظائف (السردية، التنظيمية، الاتصالية، المثبتة" التى يحددها جنيت، متبعاً

خطى جاكوبسون، للسارد، تسيطر الوظيفة الفكرية، عندما يقوم الكورس–السارد بترجمة توجيه أو تيار محدد داخل العالم السردى، على أنه آخر درس تضامن وكفاح يتحول العمل من أجله إلى "دارمية تحرير شعب" (بيريث ستانفيلد، ١٩٨٣، ١٨٧)، وهو ما يتضح فى الخاتمة: "الشاعر الذى كتب هذه الحكاية / يريد أن يقول لكم أيضاً / إن رجلاً وحده دائماً هش، / إنه من نبات الجنهى يطفو فى السهوب. / البوص هو الوحيد الذى يقاوم الريح، / السيل الجارف والفأس" (٣٦٦-٣٦٧).

كنوع أساسى من الموقف الروائى نجد، حسب ستانزل، الحكاية فى ضمير الحاضر، حيث إن كياناً واحداً يضطلع "بالمعايشة" فى المادة الروائية ونشاط سردها. وهو ما يحدث، على سبيل المثال، فى مسرحية "نينت وسيد من مُرسية" (Ninette y un señor de Murcia) (١٩٦٤) ، ليمجيل ميورا: العمل فى الواقع حكاية "علاقات غرامية" باريسية لأندريس مارتينيث سيغورا حسب ما حكاها هو نفسه. وبعد أن حى الجمهور وقدم له نفسه بطريقة مؤدبة ("اسمى ....، عمرى خمس وثلاثون عاماً وأنا من مرسية"، ٢٦٥) وأن أشار له بالجوانب الأساسية من حكايته الأولية (وفاة خالته إويخينيا منذ سبعة أشهر، ميراث وسفر خاطف إلى باريس بحثاً عن مغامرات جنسية "محفوفة بالمخاطر")، يوضح السارد أن جزءً من إقامته فى العاصمة الفرنسية سوف يُمثَّل: "قررت قضاء خمسة عشر يوماً فى باريس، لأننى كان لدى حدس بأن الحب فى فرنسا كان مختلفاً تماماً عنه

فى إسبانيا، وبالإضافة إلى أنه أكثر سهولة، كان بالتالى أكثر مرحاً. ...وكل شيىء حدث كما سترون حضراتكم ... سأعود إليكم حالاً ..." (٢٦٦).

السارد لدى ميورا Mihuraببساطة طريقة سهلة واقتصادية يمكن من خلالها تقديم كافة المعلومات المسبقة إلى المشاهد، وهى بطريقة أخرى، يجب أن تمر إلى خطاب الأشخاص ليس دون إضرار ما بالحدث، وسلسلة أخرى من المعلومات، المتعلقة بشكل أساسى بالتيار الذهنى للشخص (قرارات، فكر، إحباطات) هى بصفة عامة يصعب دخولها للمشاهد.

- من كافة الوظائف المشار إليها مسبقاً، هذا النوع من السارد يعطى أولوية لواجهاته الأكثر روائية، على حساب الفكرية. الساردون يحكون قبل كل شيىء حكايتهم الخاصة ولا ينشغلون فى حالات بنقل درس ممكن لمن يكن. وفى الكثير من الأحيان فإن سبباً "وجودياً" هو الذى يحمل الأشخاص إلى الشروع فى حكاية لتجربة حيوية محددة: حدث السرد يصبح تقريباً دفيعاً، ضرورياً، نوعاً من مراجعة سيرة تتنوع أسبابها فى كل حالة.

حضور ضمير المتكلم، من الضمائر الشخصية، مما يطلق عليه جاكوبسون "deíticos" (embrayeurs أو shifters) ، لن يكون معياراً صالحاً لتمييز كل واحد من النوعين الأساسيين اللذين أشرنا إليهما تواً: يمكن للسارد أن يقول "أنا" دون التدخل إطلاقاً فى العالم الخيالى، ممثلاً ليس كشخص بل كمؤلف فى لحظة كتابة كتاب. ورغم أنه فى القصة لا يحدث الشيىء نفسه فإن "أنا" المؤلف

يأتى مصحوباً فى المسرح بطابع شخصى ومادى قوى (embodiment) ، منبثق عن الخواص الملازمة لتمثيل. إنها حالة إرنست تيودور أماديوس هوفمان الشخص الذى يسرد الأيام الأخيرة من حياة إمانويل كانت. فى مقدمة مسرحية ساسترى (١٩٨٥)، نجد شخصية الحاكى الألمانى، جالساً أمام طاولة ويبدأ كتابة حكاية فى دفتره فى الوقت الذى يقرأ بصوت عالٍ نتيجة كتابته. كلماته الأولى، موجهة إلى المشاهد، تساعد فى تحديد الحدث بطريقة دقيقة، وهو ما سيحدث فى منزل الفيلسوف فى كونيسبيرغ، وكذلك الحقبة التى تقع فيها الأحداث: "الأيام الأخيرة من شهر يناير ١٨٠٤" (٢٦). فقط فى نهاية المسرحية نجد أن هوفمان سيعود إلى حكايته بتحديد فضائى-زمنى جديد: "كانت تدق الحادية عشرة فى إحدى الساعات ... (...) عندما مات فى كونيسبرغ مواطنها الشهير إمانويل كانت" (١٠٠). وفى الحال يتحول هوفمان الكهل إلى استخدام ضمير المتكلم، دون أن يعنى هذا تخليه عن كونه سارداً متطرف فى وظيفته السردية، على وعى ذاتى بعمله الأدبى: "أتخيل ذلك الصباح البارد المغطى فى فبراير، (...) وبالطبع فإنه أمر خاص بى هذه النهاية مع موسيقى آلات النفخ الخفيفة، وأخيراً أفكر فى إنهاء الدراما بمشهد بيروقراطى وبموسيقى من ثلاثة إلى الرابع" (نفسه).

ليس ترفاً إضافة أن الشخص-السارد يمكن أن يكون بطلاً لحكايته أو أن يكون شاهداً "حذراً" على أفعال يقوم بها أشخاص آخرون. فى الحالة الأولى سنكون أمام حكاية ذاتية السرد، حسب الكلمات المستخدمة من قبل جنيت

(١٩٧٢، ٢٥١ والتالية). يقوم الموقف السردى الاعتيادى على حضور شخص ناضج يحكى فى المضارع الحدث الحزين لسنواته الماضية.

والأنا الخارجى (homodiegético) ، على العكس، سيبقى على هامش الحدث والشخص (الأشخاص) الرئيسيين. وإلى جانب التوتر بين السرد الذاتى narrating self والخبرة الذاتية experiencing self الموجود فى الأعمال القائمة على "أنا" بطل، من الضرورى فى هذا الوضع السردى تقييم المسافة (الفكرية، العاطفية، المعنوية، إلخ...) التى تفصل السارد عن بطله، المعايير التى يحدد من خلالها الشخص السادر وصف البطل.

وعلم الأنماط الموضوع للساردين ينأ كثيراً عن أن يكون قائماً على أقسام راكدة، مستقلة تماماً وغير متصلة بينها: من هنا جاء نجاح علم الأنماط "الدائرى" لستانزل، الذى يعالج فى أى حال مناطق انتقال ضرورية بين مناطق سردية متعددة. فلنضع مثالاً. سيكون أقرب للمؤلف السارد المتكلم الذى يضطلع بدور ناشر مخطوط، الذى يقع خارج الحكاية كمراقب، شاهد، محرر أو كاتب سيرة. فى إعداد "حروب أجدادنا" Las guerras de nuestros antepasados (١٩٩٠) للمسرح، لميجيل دليبيس ورامون جارثيا، يمكن ملاحظة هذا النوع "المختلط" من السارد، فى شخصية د. بورجينيو لوبيث، الشخصية التى تحكى للجمهور تعاسات مريضه باثيفيكو بيريث، المحجوز فى مصحة تابعة للسجن انتظاراً ليقضى عقوبة عن قتل. السارد هنا ذريعة وظيفية، طالما أن العمل يسير

عبر حوار طبيب و"مريض": فقط فى هذه اللعبة من الأسئلة-الأجوبة، غير الخالية من لحظات التوتر، سنصل إلى معرفة قصة باثيفيكو الحقيقة. ويرى ستانزل أن ضمائر الأنا المحيطية تعمل قبل كل شيىء كـ "as perfect tape-recorders" (١٩٨٤، ٢٠٧): لا يتخلى حينئذ عن كونه ملفتاً للانتباه حدث أن الحرب ... تقدم للجمهور على أنها محض هدف جامع للمحادثات المسجلة فى مسجل (هذا "الشيىء" كما يطلق عليه باثيفيكو): "ما ستستمعون إليه هو نتيجة هذا التسجيل. ستلاحظون تلعثماً وعدم براعة فى التعبير ليست أكثر من إظهار الشخصية، للتعبير عن لغة ريفية خاصة بقشتالة، هى للأسف فى طريقها للاختفاء. كانت أمسية ربيعية عام ١٩٦١" (١٦). وفى نهاية العمل فقط، فور الضغط على زر "وقف" فى المسجل، يتقرب السارد من مقدمة خشبة المسرح ويواجه الجمهور ليؤكد له النهاية المأساوية للبطل: " التعس باثيفيكو بيريث أُعدم شنقاً فجر يوم ١٢ سبتمبر عام ١٩٦١" (٧٢).

إذا كنا عند الحديث عن السارد قد اقتصرنا على "الفاعل اللغوى المعبر عنه فى اللغة التى تشكل النص" (بال BAL، ١٩٨٥، ١٢٥)، فمن العدل أن نعترف مع بال (١٩٨٥، ١٣٦) على أنه لا يمكن فهم السرد على أنه ظاهرة مقصورة على الصوت، بل يعتمد أساساً على قضايا "وجهة النظر". هذا المفهوم الأخير يدخلنا فى تصرف المتحدث أمام جملته، حسب درجة ابتعاد ذلك فى علاقته مع هذا. وتؤثر المسافة على المنظور القائم، محددةً اتخاذ وجهة نظر دقيقة إذا أفصح السارد عن أولوياته إزاء الابتعادعن الطريقة التى يفرض بها وجهة نظره يمكن

أن تؤدى إلى موقفين سرديين دقيقين ومتضادين: أو تقتصر على سرد ما تتضمنه نظرته المحدودة، أو على العكس يساعد بميزة يستمتع بها هو وحده، كلية العلم، المعرفة غير المحدودة لكافة الأحداث الموجودة فى الواقع المسرود .

كما شاهدنا عند شرح الفرق بين العرض SHOWINGوالسرد DIEGESIS TELLING، من الجلى أن الدراما فى حالة صافية تمثل أعلى درجة من الموضوعية السردية: ومن هنا فإن السارد فى ضمير الغائب يفضل عادةً فرض وجهة نظر عليمة، التأكيد الملموس على أنه المبدع فى عالم درامى. ومن ناحية أخرى هناك تلك الحالات التى يرى فيها السارد، فى مجال أداء مقلص أكثر، يرى الواقع المسرود عبر صورة شخص، حسب نموذج الذى يطلق عليه بويلون POUILLON (١٩٤٦) رؤية مع VISIÓN CON، وجنيت (١٩٧٢) تحديد بؤرة داخلية FOCALIZACIÓN INTERNA . من يتأمل الحكاية فهو ملزم، داخلها: هذا يعنى أن الشخص سيحدد ملاحظاته للجوانب الخارجية لأشخاص آخرين، لفكره الذاتى، أو الخاصة بالغير عندما يمكن استنتاجها بسهولة من تصرفاته. فى الحكايات التى تتخذ شكل ذكريات، نجد أن السارد وملقى الضوء على البؤرة FOCALIZADOR يلتقيان فى شخص واحد مميز، يتلقى الأحداث بعد حدوثها، وليس وهو يعيشها: السارد يحيى مواقف ماضية انطلاقاً من الحاضر، وهذا الموقف البعيد يسمح له فى كل لحظة بتقديم معلومات وتقييمات فى كل لحظة، مستحيلة بطريقة أخرى. وبكلمات أخرى فإن استحضار يؤدى إلى تشغيل "ماكينة ذهنية" (فان روسوم-جويون VAN ROSSUM-GUYON،

١٩٧٠، ٢٠٩) ستقوم باستكشاف المناطق الأكثر انزواءً فى الذاكرة. ليست، بالطبع، معرفة "خارقة للطبيعية"، قريبة من العلم بكل شيىء، بل هى تقريباً مراجعة منظمة لوجود.

فى حالة برنال دياث ديل كاستييو نجد أن السارد فى "أنا، الهندية الملعونة" (١٩٩٠)، لخيرونيمو لوبيث موثو، شخص يقوم فى الوقت نفسه بدور عامل البؤرة agente focalizador وسارد لهذا الحلم الخرافى الذى يحكى عن غزو إسبانيا الجديدة. من البداية يوضح برنال أمام المشاهد فضاء ذاكرته مأهولاً "بالأشباح المنبعثة لهذه المناسبة من الذين شاركوا أيضاً فى الأحداث التى تستدعى" (٢٥). يشرح الشخص-السارد فى المشهد الأولى أسباب مهمته السردية: تفنيد أكاذيب مؤرخين آخرين لبطولات كورتيس (إيبسكاس، غومارا، خوبيو) وتقديم مسلسل جدير بالتصديق وحقيقى للأحداث للمشاهدين. وعليه فبعد ثلاثين عاماً وفى نهاية عمره (١٢٨)، تحت تأثير النبيذ أو المخدرات، يبدأ ذكرياته: "سأحكى ما حدث. دون وضع أو إزالة أحد" (٢٧). فى سرده، تستدعى ذاكرة برنال كل الذين ذهبوا معه فى صحبة كورتيس فى "مهمته البطولية". التمثيل يقوم على توتر مثمر بين فضاءات الكتابة وفضاءات الخيال، بالتبادل بين السرد والبؤرة المحضة، منبثقة أحياناً بطريقة آلية عن تلك: "اختفوا! خارج رأسى! مهما تفعلوا وتقولوا لن أضيف ولا فاصلة إلى ما كتبت" (١٥٤). لقد ختم برنال لتأريخه، بتوقيعه، إلا أن الأشباح التى تسكن رأسه لا تزال تعذبه.

ورغم أن برنال يسيطر من الداخل على كمية كبيرة من المعلومات، كشاهد عيان على ما يفعل الآخرون فى "أنا، الهندية الملعونة" نجد كذلك عاملاً يثبت هذا التقصير السردى، بسبب البعد الزمنى للحكاية المعاشة: النسيان. يعانى برنال، فى هذه المهمة من إعادة بناء التاريخ، من الكرب إلى مظاهر ضعف ذاكرته، "ثقوب" ذاكرته: "وهم فى هذا المستوى من الحكاية فأبدأ فى خلط الأحياء والأموات. (...) لا أتذكر اسم هذا الأخير" (١٢٧-١٢٨).

عمل لوبيث موثو، وهو عمل معقد للغاية فنياً، يقدم لنا مثالاً على انتهاك الطريقة "السليمة" أو "المرجحة" للبؤرة. إنها مخالفة جلية فى فرض وجهة نظر شخص، طالما أنه يتعايش فى "أنا، الهندية الملعونة" بؤرة داخلية وأخرى قريبة من العلم الكلى. برنال سارد مميز منذ اللحظة التى يبعث فيها، بفضل الخيال، شخصاً آخر يعرف أحسن منه تاريخ كورتيس وهو، كشبح خيال، يتحمل تحديداً سردياً أقل: شبح السيدة مارينا، لا مالينشى، ثانى شخص يثير البؤرة سيساعد برنال على القيام بمهمته بطريقة سليمة:

برنال : هل أتيت لتحكى لى تعاساتك؟

مالينتشى : لأطلب منك أن تكون عادلاً فى ما تكتب.

برنال : سأطلبك عندما أحتاج إليك.

تفرض مالينتشى وجهة نظر جديدة على التأريخ، ومن خلاله يكون السارد الرئيس على استعداد لإكمال كافة المعلومات التى لم يتمكن من التوصل إليها:

وهكذا فإنه، على سبيل المثال، فى مشهد البداية، الذى يحكى اللحظات السابقة على بيع مالينتشى إلى الإسبان (٣٠-٣٤). ولامالينتشى تحرص فى كل لحظة على "حقيقة" التاريخ، عليه تعمل كحافز لمصداقية برنار السردية عندما يزمع هذا المرور بسرعة على الجزء الأكثر مجداً من الأحداث أو الجوانب التى يرى أنها ذات "أهمية دنيا":

مالينتشى: الا تحكيه يا برنال؟

برنال (مفيراً أساريره): لماذا لا يجب أن أحيكه؟

(٩٣-٩٤).

مالينتشى : (مشيرةً إلى المخطوط). ضع هنا أن كورتيس اللقيط لم يستطع الإتيان بالسلام إلى أرضه.

برنال : لم يبق مكان ...

مالينتشى: هناك مكان أكثر من كافٍ لكتابة هذا. (تأخذ الريشة، تغمسها فى الحبر وتضعها فى يد برنال). (١٥٩-١٦٠).

يبدأ السرد عندما تحضر السيدة مارينا "بمحض إرادتها" (٢٩)، إلى نداء خيال برنال دياث ديل كاستييو. تصل الحكاية إلى نهايتها عندما يستأنف شبح مالينتيشى طريقه منتحباً، بين غموض الظلال، عبر الأمكنة التى سارت فيها فى صحبة محبوبها كورتيس.

ومن بين ميزات هذا السارد المسرحى هناك ميزة التوجه إلى الجمهور لإقامة اتصال مثرٍ وغير اعتيادى معه. وتقنية الاستدعاء المباشر للجمهور غاية فى

الأهمية فى حالة الساردين الذين يفضلون التعليق على الحكاية عن قصها، كوسيلة لكسر "الحائط الرابع" ومعها الوهم المشهدى، واضعين جسراً بين المواقف المعروضة على الخشبة، تصرفات الأشخاص والمشاهد، مدعواً إلى فهمهم والحكم عليهم (ديمارسى، ١٩٧٣، ٢٤٧). يتحول الجمهور إلى تشكيل جزء من التمثيل وبهذه الطريقة يخفف الظاهرة التى أطلق عليها "فضيحة سيميوطيقية" (أليكساندرسكو، ١٩٨١). ويرى كامبيناو Campenau (١٩٧٨) أن الفرجة المسرحية تولد على وجه الدقة من التوتر بين الخبرة الخيالية للأشخاص والخبرة الواقعية للمشاهدين. وأثر الأبطال على الجمهور أكثر أهمية من العلاقة بين الأشخاص أنفسهم: فهولاء يتوجهون إلى أولئك، من بدورهم يقاومون أى نوع من التحول، سواء أكان أخلاقياً أو تعليمياً أو سياسياً، فى "جمعية إنسانية" غاية فى الخصوصية، فى "تسرٍ جماعى خيالى" تكون نتائجه صعبة التقدير دائماً.

يكفى مثالان لتوضيح ما قيل حتى الآن. أولهما: عمل بيتر هانديكه Peter Handeke" إهانة الجمهور" Insultos al público (١٩٦٦) ، يمكن اعتباره اشتقاقاً للنوع المتطرف للسارد-المعلق، ساردون لا يسردون بل فقط يعلقون، أحياناً بشكل غير لائق. ممثلو هذا "المسرحية-المحادثة" ليسوا سوى ممثلين، الجمهور ليس سوى جمهور مستعد لحضور فرجة. وعلى مدى ستين دقيقة يتوجه "الأبطال" الأربعة إلى الحاضرين فى القاعة بهذه الطريقة: "السيدات والسادة مرحباً بكم. هذا العمل مقدمة. لن تسمعوا هذه الليلة شيئاً لم تسمعوه

من قبل. (...) ستسمعون ما استطعتم أن تسمعوا إلى اليوم فى المسرح. (...) أنتم جالسون فى صفوف. (...) تشكلون جمهوراً. تشكلون وحدة كاملة. إنكم جمهور جالس فى مسرح. إننا وأنتم نشكل شيئاً فشيئاً الشيىء نفسه" (٩٤-٩٥). هذا فى حين أن الخشبة والقاعة تلتحمان تحت إضاءة مماثلة، خافتة وثابتة، الممثلون يكررون بإلحاح المواضيع نفسها، الهجوم ذاته على المسرح الخيالى ilusionista، أمام جمهور، غارق تماماً فى سحر المشهد، منتظراً التمثيل التقليدى لحكاية، يتلقى فى المقابل أكثر من مائة من الشتائم التى يشير إليها العنوان. إلا أن نص هانديكه أكثر بكثير من مجموعة من السباب الموجهة إلى المشاهدين لأنه بالفعل "الجمهور أكثر أهمية كفعل وموضوع للمسرحية" (نغيل Nagele، ١٩٨١، ٢٢٩).

كينتين، بطل "بعد السقوط" (After the Fall 1964) لأرثر ميلر، سيكون مثالاً للسارد المخصص لنقل حكاية. ورغم الطابع التجريبى للمسرحية الذى يمنحه ظاهر الاضطراب والفوضى، فإنها مبنية على أساس الحكاية التى يقيمها على شكل اعتراف أمام مستمع، أصم وغير مرئى إذا ما أراد ذلك مخرج افتراضى. والأحداث الممثلة على المسرح هى البلورة الدرامية لسرد كينتين، وهو إلى حد ما غير متماسك وفوضوى.

وكينتين رجل القانون يبدو أنه يعتبر حياته كقضية "جنائية" طويلة هو فيها النائب والمتهم فى الوقت نفسه. سرده يقدم فعلاً الأدلة أو الأثباتات على أنه

مذنب. نهاية مقابلته مع محدثه الغريب يعنى أيضاً نهاية العمل: "... الوقت متأخر لك. شكراً على تخصيص هذا الوقت لى. لا. ليست الثقة. ليس هذا هو ما أشعر به. لكنه يبدو ممكناً ... عدم الخوف. ربما يكون هذا هو ما لدى. سأقوله لها. نعم، ستعرف، ستفهم ما أريد أن أقوله لها" (٢١٦). وبهذه الطريقة يشهد الجمهور العملية التحليلية النفسية للبطل، الذى يكتشف فى حضوره الأسباب التى أدت إلى تدمير وفشل كل محاولات الوجود. يفسح آرثر ميللر المجال أمام السارد كى يمسك بالمشاهد من خلال اعترافاته المتعددة والمشاهد، من جانبه، يتحول إلى قاضٍ لأفعاله. فى "بعد السقوط" نجد أنفسنا أمام سارد يتوجه ظاهرياً إلى متلقٍ وحيد، المستمع. لا يدرك كينتين الحضور المحتمل لمتلقٍ آخر، الجمهور، الذى يجب أن يشارك متلقى سارد فى النص Narratorio فى عملية إنتاج للخيال ficcionalización (انظر بافيس، ١٩٨٧، ٢٨).

إن دراسة ما يطلق عليه دى مارينيس De Marinis "عمل المشاهد" (١٩٨٢، ١٧٩ والتالية)، الذى يبدأ من عاطفة أكثر كثافة حتى الفهم المعرفى (تفسير) هو غاية فى التعقيد. ولا ننسى الفكرة، المقبولة مسبقاً، "للمشاهد النموذج"، ذلك المتلقى المميز أساساً بأنه ضمنى فى النص ولكونه إبداع مثالى منبثق عنه، بأعلى درجة من الصلاحية (دى مارينيس، ١٩٨٢، ١٩٠)، بحيث إن، حسب اعتراف بافيس نفسه، "لا يتحقق الإنتاج إطلاقاً دون منظور متلقٍ كامن" (١٩٨٣، ٥١).

وعلى أثر هذه الدراسة، سيتم تمييز عدة أنواع من متلقيى خطاب سارد فى مسرح، أو ساردين) narratorios برينس، ١٩٨٢، ١٦-٢٦):

- El narratorio شخص آخر. الشخص المشار إليه داخل النص كمتلق لخطاب سارد داخل الواقع المسرود diégesis (كارّاسكو، ١٩٨٠، ٦١-٦٢)، وهو لهذا مدرج فى الخيال المسرحى، أى المسرحية.

"جاك وسيده Jacque et son maitre" (١٩٨١) لكونديرا تقوم على خط الحبكة الضعيف للرحلة غير الدقيقة لخادم وسيده، ومن خلاله يقدم ثلاث حكايات حب: قصة البطلين وقصة مدام بوميراى التى رغم أنها تشغل الفصل الثانى كله إلا أنها فى الواقع فصل فى تطور الحدث الرئيس. يتنازل كونديرا واعياً، حسب ما اعترف به فى الملاحظة السابقة للعمل (١٨)، عن وحدة الحدث، بالطريقة التى يتنازل فيها عن تماسك المجموع. والحكايات الثلاث، على لسان جاك وخادمه وصاحبة الفندق، مختلطة ببعضها البعض، مشكلةً بعضها تنوعات الأخريات.

وفى الوقت نفسه، بفضل طريقة كونديرا فى استخدام لمتلقيى النص المسرود، يمنع أى مماثلة "ميلودرامية" مع الأشخاص بفضل مقاطعات المستمعين المستمرة: مرة بعد أخرى يقوم جاك وسيده بتصحيح بعضهما الآخر، كل واحد يتحمل مسؤولية شكاوى الآخر، فى حين أن المرأة المسكينة تتحمل تعليقات كليهما غير اللائقة، حسب الصيغة التى لخصها السيد فى " ستحكى أنت وأنا سأقاطع

عندما يروق لى" (٣٢). ومع ذلك فإن المتلقين الثلاثة يتبادلون هذه المهمة مع التلقين المستمر للسارد الذى يتكلم كى يواصل حكايته، وإن كانت النتيجة مجزأة: "اسردا" (٢٦-٢٩)، "سأسرد إذاً حكاية" (٥١). وفى نهاية المسرحية فقط نجد أن السيد سيعترف بأهمية طريقة السرد وجدوى لعبة خارج السرد metanarrativo ... (٩٧) يقوم كونديرا فى هذه المسرحية بتمرين جيد فى مجال اللعب، خلفيته تأمل حول فن السرد.

- El narratorio هو بطريقة مباشرة المشاهد، أى المتلقى الموجود عادةً خارج النص، الجمهور. واستخدام السارد سيثير عملية "ذهاب وعودة"، آلية تبادل بين الخشبة والقاعة التى سيتعامل معها كل مؤلف حسب ما يتناسب مع مصالح أعماله.

La voix فى بداية الفصول الأربعة من "الآله الجهنمية" "La machine infernale(١٩٣٤) لكوكتو، الذى يأخذ فى الاعتبار الفراغات المأساوية لحكاية أوديب ويوكاست، طريقة أخرى للسارد الذى يتوجه، وهو خارج عالم الأشخاص، مباشرةً إلى المشاهدين على طول العمل كى يشحن الحدث الممثل بجرعة معنى: "انظر، أيها المشاهد، (...) إحدى الماكينات المعدة بشكل ممتاز لجهنم من أجل الإبادة الحسابية لميت" (٢٦).

إن تقنية استدعاء الجمهور، ويُسهُلُ التعرف عليها فى المسرح "الشعبى" (أوبريت، كابريه، سيرك، على سبيل المثال)، تعد طريقة مهمة بشكل خاص، لأنها

تشكل إحدى أوليات التقنيات المسرحية لكسر "وهم علبة الخشبة" (ديمارسسى، ١٩٧٣، ٢٤٦ و٣١٠)، بوضع جسر بين المواقف المعروضة فى المسرحية وعالم المشاهد، المدفوع إلى فهمها والحكم عليها. وهى تلخيصاً عبارة عن غمزة للجمهور كى يجرب نوعاً من المتعة النقدية، بالغوص من خلال موقف تأملى فى عالم خيالى لم يبق متعرضاً له بشكل منتظم. السارد يعمل فى الكثير من الحالات كطريقة "إرشاد للتلقى" مسجلة فى النص، بغية فرض استراتيجية قراءة محددة، لوضع تحديد concretización معين (بافيس، ١٩٨٣، ١٩٨٨) لأمكنة عدم التحديد فى النص وبهذه الطريقة يسهل تفسيراً مناسباً من جانب المتلقين.

فى مسرحية "الحكاية المزدوجة لدكتور بالمى" La doble historia del doctor Valmy (١٩٦٤) ، يتمكن بويرو باييخو من فرض رؤية متغيرة caleidsocópica (بمناظر جميلة) منبثقة عن البنية الذاتية للمسرحية: الصوت الوحيد الذى يسرد هو، على وجه الدقة، صوت بالمى، ولكن بالمساعدة الكبيرة للزوجين بارنيس. المستوى الأول للسرد يستكمل بمستوى واقعى سردى دونى hipodiégetico. بالمى هو الصوت السردى الأول، (صورة جزئية من بويرو نفسه)، لكنه ليس الصوت الوحيد. ويتضمن سرده أحياناً علميات سرد ثانوية تقوم، على لسان أشخاص آخرين، بتطوير الدراما" (بابيراس Payeras، ١٩٨٧، ٦٠). فى الجزء الأول يظهر دانيل بارنيس فى صورة سارد أدنى hiponarrador لحكايته الذاتية، وبالطريقة نفسها، بشكل مواز، زوجه مارى ستقوم فى الحكاية الثانية، فى مناسبتين: الحالات الثلاث تحدث عند زياراتها لعيادة بالمى. وفى هذه الإطار، داخل هذه

البنية "للصندوق الصينى"، يتحول بالمى إلى سارد يتمتع بالمصداقية (بوث، ١٩٧٨، ١٦١ والتالية) قام بجمع معلومات من مصادر موثوق بها كى يستطيع استكمال حكايته، "إعادة بناء ما حدث" (١١٠)، مثل أوركين فى "هجوم ليلى": "فى ما يتعلق الحكاية الحالية، سأتمكن من استكمالها من خلال أسرار تلميذ قديم لى، طبيب التامين العام". ومع ذلك فإن دقة أو مصداقية الحكاية يتدخل فيها شهود آخرون، حسب ما سنرى.

من البداية يوضح أن السرد موجه focalizado حسب رغبة الدكتور بالمى، ونظراً لأنه هو الذى يفرض اللهجة فعليه أن يسيطر على طول المسرحية: "الأطباء النفسيون نعرف جيداً أن كل حكاية إنسانية، تكن درجة كراهيتها، كانت تريد أن تكون حكاية حب وجمال. هذه الحكاية الثانية أرادت أيضاً أن تكون هكذا وأعتقد أنه بدلاً من الصمت عنها ربما يكون من المفضل أن إظهار كيف أن الجمال والحب اللذين نبحث عنهما كانا داخلها كامنين، رغم تشوههما" (٤١-٤٢). كان يمكن للحكاية أن توجه من منظور "الحب والجمال"، على غرار ما تعترف به السكرتيرة فى مداخلتها الوحيدة الفعلية:

سكرتيرة : حينئذ ...

دكتور : كيف؟

سكرتيرة: عفواً.

دكتور : حينئذ، ربما يكون هكذا، رغم كل شيء.

دكتور : ما؟

سكرتيرة : حكاية حب وجمال... (٤٢).

غير أن بالمى وجه كتابه التشخيصى بحثاً عن حكايات أكثر نموذجية، حتى عندما يعترف بالمى نفسه بعدم انحيازه فى ما يحكى: "على أن أعترف بأنه ... فى هذه الحكاية الثانية ... لا أعتقد أننى تصرفت بشكل جيد. أمام المريض، يجب على الطبيب ألا يظهر نفوره وأنا لم استطع كتمان ذلك بما فيه الكفاية"(٣٩). دانييل بطل هذه الحكاية المأساوية رجل عادى، "لطيف وصريح"(٤٠)، ارتكب خطأ (hamartía) سيقوده إلى الضياع. "جزء كبير من البشر سوقيون. (...) لكن، ماذا يحدث عندما يواجه شخص سوقى موقفاً غير عادى؟ مريض كان رجلاً سوقياً" (٣٩-٤٠). معاناة دانييل، المذنب فى جريمة ضد البشرية، ستحمله إلى نهاية مأساوية، سيتعرف فيها الجمهور على نفسه من خلال إعمال للضمير فى تصرفات معينة وفى قراراته، فى القانون الأخلاقى الحتمى الذى يدير الموقف الدرامى مثل الواقع نفسه.

إلا أن العنصر الأكثر أهمية فى إطار بنية العمل يشككك ليس فى مصداقية السارد بل أيضاً فى صدق كل ما روى القائم على أساس هذين الشخصين اللذين يشكلان بقايا "الحكاية الأولى" من "الحكاية المزدوجة لدكتور بالمى".

أُدخل المشاهد إلى حكاية بالمى "عندما انتهى الدكتور من إملاء الحكاية الأولى واستعد ليبدأ الثانية"، وقبل أن يرفع الستار أيضاً، "شخصان غير

معروفين أعلنا تواً أن الحكاية التى سردها بالمى عارية تماماً من الحقيقة" (بايراس، ١٩٨٧، ٥٩). وبالفعل، منذ الظهور الأول للسيد والسيدة لا يشكان فى سحب الصلاحية من صوت الدكتور بالمى، متبعين قولاً مأثوراً يقول: "كل من يحكى حكاية يفرط فى تزيينها" (٣٨). يحذر السيد والسيدة الجمهور من خطورة التمادى فى تصديق هذه الحكاية التى لا تصدق":

سيد : أيها الأصدقاء الأعزاء...

سيدة: نعرف الحكاية التى سيسردونها عليكم.

سيد : لقد حكوها لنا من قبل.

سيدة: إنها زائفة.

سيد : زائفة أو على الأقل مبالغ فيها كثيراً.

سيدة: لم يتم جمعكم هنا كى لا تصدقوا شيئاً، بل لتقضوا وقتاً ممتعاً (٣٧).

وعلى العكس فإنهما ينصحان المشاهد وهو فى مقعده أن يتخذ موقفاً أكثر راحة وهو يتأمل المسرحية: "الاستمتاع بما يحكى لنا دون تصديقه (...). يقدم بويرو باييخو بهذه المداخلة شحنة تهكمية قوية عبر الهرب للمشاهد، الهروب، اعتبار الحكاية "كأدب"، دون أى متسلسل خارجى. وبهذه الطريقة يشعر الجمهور براحة أكبر فى مقاعده، محافظاً على إمكان الهروب من واقع إشكالى دون المساس به.

ومع ذلك فإن براعة بويرو باييخو المسرحية لا يتم اكتشافها كاملةً حتى نهاية المسرحية، إذ يعطى تحولاً غير منتظر فى أداء هذين الشخصين: بالمى بينما

يقص "الحكاية الثانية" قام الزوجان فى الحكاية الأولى "وصمه بالكاذب" (١٢٨)، يحكى كيف أن السيد والسيدة الأنيقين سُحبا من الخشبة من قبل "ممرض مجاذيب":

سيد : ابقوا هادئين. إننا نؤكد لكم أن الدكتور بالمى يخدعكم.

سيدة: (حزينة). ولا تفقدوا الابتسامة! (المرض يقودهما من الذراعين. ينظران إليه فى حيرة. يدفعهما بلطف نحو الجانب.)

سيد : (يقاوم ويلتفت إلى الجمهور ليقول حزيناً). لا تفقدوا الابتسامة. (بجذب أكثر شدة، يسيطر الممرض عليهما ويخرجهما من الجانب. يطفأ ضوء القاعة مجدداً.) (١٢٧-١٢٨).

بهذه الطريقة وجد نفسه متحولاً إلى خيال ficcionalizado، يتهم بأنه مجنون مثل "الزوجين الأنيقين"، وبذلك تتقدم نظرية نهاية المسرحية: يوجد فى مجتمعنا "ملايين الأشخاص الذين يقررون تجاهل العالم الذى يعيشون فيه. إلا أن لا أحد يصفهم بالمجانين" (١٢٨). وبهذه الطريقة سيكون على المشاهد أن يفتح أذنيه للحقيقة، ويجد نفسه مجبراً على تأمل ما هو واقعى محيط بعيون جديدة، متأملةً أكثر وانتقادية أكثر.

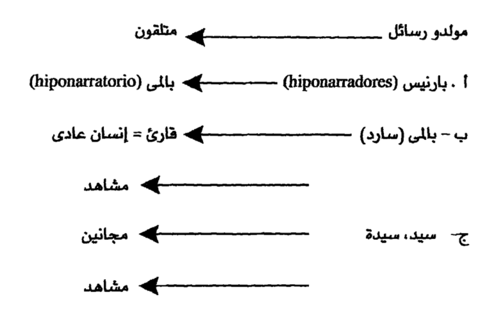
بفضل هذه العملية يظهر بويرو بابيخو حذقه فى تأليف عمل درامى. لقد جذب المشاهد إلى عالمه الدرامى دون أن يدرك المشاهد ذلك بنفسه، لقد هاجمه

بأسلحته نفسها: رغبة المشاهد فى التماثل مع ما يحدث على الخشبة. ولكنه جعله يتجرد من شخصيته الحقيقية كى يأخذ أخرى، خيالية: شخصية مجنون، يسكن وهو سعيد عالماً غير موجود، ويبقى بعيداً عن مشكلات البشر الذين يحيطون به.

بخصوص هذه النقطة أريد أن أشير إلى جانب آخر أرى أنه غاية فى الأهمية لتحليل "الحكاية المزدوجة..."، تتعلق بالنقطة السابقة. رغم أنه قد يبدو جلياً سأذكر هنا أن السيد والسيدة لا ينتميان إلى العالم السردى "للحكاية الثانية". أول ظهور له لم يتولد عن فعل سرد لبالمى، بل لفعل استدعاء (كنت أتذكر ..." ٣٩)، ويحدث بينما لم يرفع الستار بعد (إيجليسياس، ١٩٨٢، ٣٣٧). ظهوره الثانى، فى لحظة الذروة، يأتى مسروداً على لسان بالمى (كما يتذكر القارئ ..." ١٢٨) وعلاقته مع "الحكاية الثانية" تفسيرية: تشرح ردة فعل (=هروب) جمهور مجنون أمام سرد حكاية آبارنيس. وكلا الحكايتين تظلان متصلتان عبر كتاب "حكايات تشخيصية" يمليها بالمى. "الحكاية الأولى" تبدو أو لا كسرد فى مسرحية "الحكاية المزدوجة للدكتور بالمى"، تشكل إطاراً متنوعاً داخل العمل، حسب ما يعترف به دومينك. الجمهور يجذب إلى عالم "الحكاية الأولى"، حيث يحول إلى خيال (يُسمح له باختراق) فى عالم "الزوجين الأنيقين"، عالم المجانين. بويرو لا يفارق ببصره "الحكاية الثانية" ويظل بعيداً عنها دائماً. وإمكان التعادل مع حكاية الزوجين بارنيس تظل ضئيلة أمام حدث أنه يسرد حكاية جلاد وليس حكاية ضحية، وذلك، حسب إيجليسياس فيخوو، كى يتفادى "المبالغة فى التأثير" (١٩٨٢، ٣٢٧).

بالمى إذن ســارد خــارج الواقع extradiegético (المســتــوى الأول) و homodiegético لأنه يشارك فى الحكاية التى يسردها وإن كان ذلك كمستمع خاص. مارى ودانييل بارنيس سيكونان ساردين دونيين hiponarradoresالحكاية ثانية، أى ساردان بيواقعيان intradiegéticos (المستوى الثانى) وذاتيان autodiegéticos، فهما بطلا حكايتهما. السارد الرئيس جدير بالتصديق، لكنه يتعرض للتصحيح دائماً من قبل عناصر خارجية على سرده.

وبالمى سارد على وعى بنفسه، يكتب "كتاباً موجهاً على إنسان عادى" (٥٢). هذا "الرجل العادى" الذى يشار إليه فى النص "كقارئ" ("القارئ الذى قد يجهله ..."، ٦٩"، " القارئ يعرف ..." ١١٤)، فى العديد من المناسبات، يدخلنا هكذا فى أرض متلقيى السرد:



من الضـروري الإشــارة إلى بعض الملاحظات المتـعلقـة بالمخطط. لم ندرج السكرتيرة، التي يعتبرها إيغليسياس فيخوو (١٩٨٢، ٣٢٢) متلقية خطاب مباشرة "narrataria inmediata"، أمـام "غيـر المباشـر" mediato، وهو قارئ الكتاب. من وجهة نظرنا ليس أكثر من أداة لجعل فعل السرد أكثر مصداقية، مثل مسجل مسـرحية "التمساح الأمريكي". المسرحية ليست موجهة إليها أكثر مما هي جزء من هؤلاء القراء، الذين لا نجد سبباً لفصلها عنهم.

متلقون هم في الواقع أنفسهم، كما رأينا، حسب عملية التحويل إلى خيال ficcionalización . لا يحدث هكذا مع متلقي ب. "القارئ" الذي يشير إليه بالملي يعرف الحكايتين لأنها حكي له مسبقاً الحكاية الأولى ("القارئ يعرف أن مرضى حكايتي الأولى ..."، ١١٤)، في حين أن المشـاهد يعـرف فـقط الحكاية الثـانيـة، وجـزئيـاً، من خـلال قـرائن، وإن تلقى منهـا مـا هو جـوهري لفـمـهـمـا كلهـا في مـجـمـوعـهـا: عليّ أن أذكـر أن الحكاية الحـاليـة ليست جليـة تمامـاً دون ربطهـا بالسابقة وربما تشكل في عمقها واحدة (١١٤).

على أية حال فإن الحكاية الأولى تُكتشف، في اتصالها بالثانية، كعنصر دلالي أساسي لفهم الرسالة الشاملة للعمل كله.

إن "التمـازج بين مـختلف المستويات الزمنية، طابع السرد للمجـموع، تحويل الجمهور إلى خيـال، خلق مختلف المتلقين الضمنيين" هي بعض الملامح المحددَة الأسـاسـيـة لمسـرحـيـة "الحكاية المزدوجة..." في هذا "البحث المستـمـر عن طرق

جديدة لطرح علاقة الفرجة المسرحية مع المشاهدين" (إيفليسياس فيخوو، ١٩٨٢، ٣٣٩) الذى يميز مسرح بويرو باييخو. فلنبرز من كل هذا التجريب بالآثار الإبعاد النقدى والتماثل المسهل، الذى أشار إليه باخون ميكلوى .Pajón Mecloy وكتابة بالمى تعمل كعنصر يسهل الفصل مع ما مُثل: من ناحية أخرى، محتوى الكتاب يظهر على الخشبة "حسب أسلوب المسرح الأرسطى". ولكن لا ننسى أن الحكاية مزدوجة وأن أحد شقيها، التى يقوم ببطولتها السيد الذى يرتدى بذلة سموكينج والسيدة ذات البزة الأنيقة، "تستخدم كتضاد ذى قيمة نقدية" (باخون، ١٩٨٦، ٤٣٥-٤٣٦)، وتستخدم كحافز للمشاهد يقوم، بعد وخزه فى كرامته، بالبحث عن بعض الحلول للكثير من الأسئلة التى يطرحها مسرح بويرو.

لا يمكننا المواصلة دون الإشارة إلى مسرحية "المنور" Tragaluz (١٩٦٧)، وهى بلا شك واحدة من المسرحيات الأكثر تعقيداً فى المسرح الإسبانى المعاصر. يستخدم بويرو باييخو فيها نظام "توسيط" mediatizar الحكاية الممثلة بفضل ظهور ساردين-مجربين يحكيان مجموعة من الأحداث الماضية من الخارج، هذا دون مشاركة فيها. هو وهى فعلياً هما مبدعا الحدث، من خلال عمل انتقاء وتركيب دقيق.

زمن الباحثين يقع فى مستقبل بعيد (القرن الخامس والعشرون أو الثلاثون)، وانطلاقاً منه بمساعدة آلة الزمن تبدأ عملية إعادة بناء حكاية حدثت فى النصف الثانى من القرن العشرين، حوالى عام ١٩٦٧ (تاريخ أول عرض). هذا

التنظيم الزمنى للحكاية، حمل إيجليسياس فيبخو (١٩٨٢، ٢٤٦) على وصف "المنور" بأنها مسرحية تاريخية "بالعكس" أو"لاحقاً"، لها ردود فعل فى ما يتعلق باستخدام المتلقين-متلقى الخطاب السردى.

فلنر على سبيل المثال كيف يبدأ العمل: "مرحباً بكم. شكراً على رغبتكم فى مشاهدة تجريبنا" (٢١٢). إلى من يوجه الباحثان كلماتهما؟ فى الظاهر، وحسب ما يذكر فى الإرشادات الأولى، إلى الجمهور، إلى المشاهدين. ومع ذلك، نتأكد فى الحال أن المتلقين-متلقى خطاب السردى الخاص به وبها هم معاصروهما، أشخاص آخرون، غير مرئيين، منتمون إلى الخيال: "نتكلم إليكم حسب أسلوب القرن العشرين، البعيد كثيراً" (٢١٢). وبالفعل يمارس بويرو باييخو هذا الغموض فى التلقى، فى آلية معقدة قام إيغليسياس فيخوو (١٩٨٢، ٣٤٣-٣٥٠) بتفكيكها. وهكذا يتماثل المشاهد بالضرورة مع هذا التجريب، بقبول ميزات إنسان المستقبل التى تحدده، ومن هذه المقابلة سيقوم بحيادية بالحكم على حكاية قتل الأخ الخاصة بماريو وبيثتى: الآن سيصعب على المشاهد نسيان أن هذه الحكاية تحدث فى الحاضر الحقيقى، فى مدريد عام ١٩٦٧، وعليه سيجد نفسه متورطاً من الناحية العاطفية فى تمثيل جزء من الحياة الحالية. الزمن الماضى زمننا: إننا فى الوقت نفسه قاضٍ ومحامٍ.



الفصل الثامن
السارد والزمن المسرحى



حسب ثورنتون ويلدر Thornoton Wilderفإن الحدث المسرحي "يأخذ مكاناً في زمن حاضر خالد. (...) على الخشبة هو دائماً الآن" (١٩٦٤، ٢٤٠). "التمثيل هو الحضور والحاضر، الهنا والآن" (كاستانينو Castagnino، ١٩٦٧، ٣١). بارو Barrault (1949، ١٣٩) يرى أن المسرح فن الحاضر، الوقت الحالي. ويتخذ الموقف نفسه توماس مان: "المسرح حاضر يجهل اليوم الماضي" (ذكرته أوبرسفيلد، ١٩٨١، ٢٤٣). ويرى سزوندي أن "الزمن اللائق للدراما هو تعاقب مطلق للحواضر" (١٩٦٢، ١٢). ويرى غارثيا بارّينتوس أن "المسرح آلة (لعمل الحاضر)" (١٩٩١، ١٣٨). ومن جانبه يرى سيزار سيجر Cesare Segre أن التماثل بين زمن الخطاب وزمن الكلام خاصة تعريفية للجنس الدرامي، في نفس مستوى الكلام المزدوج أو "نزاع التمثيل" المنبثق عن تعدد الأصوات المسرحية" (١٩٨٤، ٦-٧).

وهذه هي حقيقة أساسية للتقاليد المسرحية. لا ينكر أحد، على العكس، أن الروايات مكتوبة بنسبة كبيرة جداً من خلال التقديم الجدلي للبعدين الزمنيين "الحاضر" و"الماضي". ومهما يحاول أشخاصها أمام القارئ إثبات أنهم يعيشون الحاضر لحظة بلحظة، فدائماً يبقى صوت السارد، وكذلك المؤلف، كي يتم إخراجه من خطئه وعرضه على عملية إبعاد مناسبة. ويرى شيللر Schiller أن "الفعل الدرامي يعرض أمامي، وفي الحدث الملحمي فأنا في حركة مؤلفه" (غوته، ١٩٨٣، ١١٩)، وبه يظل المشاهد مشدوداً عاطفياً إلى اللحظة الحالية

دائماً، قلق دائم يعوق أى نوع من التفكير، فى حين أن قارئ رواية، وهو لا يكاد يكون تحت تأثير عجلة الاستقدام linealidad الزمنى، يمكنه أن يحول انتباهه نحول فصول سابقة، وكذلك وقف طريقه عندما يرى ذلك مناسباً.

الزمن فى مسرحية مرتبط بالحوار الذى تشكل فيه الدراما بصفة عامة. كل شيىء يحدث فى الـ "هنا" وفى "الآن" وهذه الخصوصية تمنح الفعل حيوية لا شك فيها. وهذا يشكل أيضاً المفارقة الرئيسة للمسرح: الممثلون، من كلام فى الحاضر، يجدون أنفسهم مجبرين على أن يجعلوا جمهورهم يصدق الماضى الخيالى مثل الوقت الحالى المباشر (أوبرسفيلد، ١٩٨١، ٢٤٥). ومن ناحية أخرى، فهذا لا يعنى أن الماضى لا يوجد على الخشبة، بل إنه "يُدخل فى الخطاب عبر كلمة شخص يوجه إليه السؤال" (بوبيس، ١٩٨٧، ٢٢٤). الدراما "المصافية" لا يمكن أن تعود إلى الماضى بل من خلال الاستدعاء الحوارى للأشخاص.

وكما يؤكد روسنفيلد Rosenfield فإن الاسترجاع flash -back، الذى ولد مع الجنس الملحمى وهو خاص بالسينما، مستحيل فى مفهوم متزمت للدارما، لأن زمن الحدث الدرامى استقدامى lineal ومتوالٍ مثل الزمن التجريبى للواقع (١٩٦٥، ١٩). ترتيب العمل لا يمكن حينئذ أن يكون تعسفياً. التسلسل السببى يصبح ضرورة أمام عدم وجود الوسيط: كل مشهد يجب إدخاله وإثارته من قبل السابق، لإعطاء الانطباع بأن "الآلية الدرامية تتحرك دون حاجة لوسيط يمكنه الحفاظ على الأداء" (روزنفيلد، نفسه).

إذا كانت عملية القلب الزمنى، فى البداية، محرمة على الكاتب المسرحى فإن "عمله سيسير دائماً (انطلاقاً من الحاضر) نحو المستقبل" (كايسر، ١٩٥٤، ٣٣٢)، ويسهل إدراك أن الدراما الحديثة تمكنت من استدعاء الماضى عبر "تغيير تقديم" بارع أثر على العلاقة سبب-أثر المميزة للمسرح: الحكاية الملحمية، الكلمة الروائية. ويقدم مسرح قرننا أمثلة وفيرة تتعلق بكيفية أن النظام الزمنى، رغم ما قيل، قابل للتعديل أيضاً، حينئذ لا يمكن إظهار الأحداث فى متتالية زمنية ويتجلى ترتيبها المطلق كاستقدامى: استرجاعات، استقدامات، توالٍ فى نظام معكوس. وفى هذه الحالات من الاختلافات الزمنية anacronías، وحتى لو لم تظهر على الخشبة شخصية سارد يتحكم فى ترتيب الأحداث، يمكن الحديث عن سرد ضمنى أو مغلف.

الفصل الأول والثالث من "Time and the Conway"، ١٩٣٧، لجون بويتون بريستلى، يدوران فى ليلة خريفية من ١٩١٩، من خلال انتقال بارع، يمكن تفسير الفصل الثانى على أنه تمثيل لمستقبل متخيل من قبل كاى كونواى قبل عشرين سنة، " كما لو ...مرة بعد أخرى ... يمكننا رؤية ما وراء... فى المستقبل" (١٥٤). فلنفكر أيضاً فى هذه الحكاية وهى أندورّا (١٩٦١) لماكس فيشر، المسرحية التى نجد فيها آنية ظاهرية للأحداث الماضية مع أحداث حالية أخرى: الشهود الثمانية الذين تم استجوابهم يعلقون، على أساس وضعهم المميز، على الأحداث التى وقعت على الخشبة والتى يمكن أن تقع، مما يفسح المجال أمام فكرة أنه لم

يتغير شيىء وإنه نظراً لغياب ضمير الذنب لدى الأشخاص يمكن أن يتكرر مقتل أندري، ولكن فى الواقع نجد أن آنية هذين المستويين الزمنيين ليست هكذا، لأن حشو هذه المقطوعات يثير، بطبيعته الاسترجاعية، الاعتبار لباقى الحكاية كسلسلة من الاسترجاعات flash-backs المتصلة فيما بينها اتصالاً قوياً. بيرايل Betrayal، لهارولد بينتر، تعد نموذجاً جيداً لتوالٍ زمنى ذى بعد متغير يفسر من جذوره مواجهة مثلث عاشق مكون من إمًا Emma وزوجها روبرت والرجل "الأخر" ، جيرّى: ربيع عام ١٩٧٧ (المشهدان ١ و٢، بحذف زمنى بينهما)، شتاء عام ١٩٧٥ (٣)، خريف عام ١٩٧٤ (٤)، صيف عام ١٩٧٣ (٥ و٦ و٧، مع حذف)، صيف عام ١٩٧١ (٨)، شتاء عام ١٩٦٨ (٩). فى "النطحة" La cornada، لألفونسو ساسترى، نجد أن المقدمة (٨٧٥-٨٨٨)، فى حجرة من عيادة ساحة مصارعة الثيران، تجرى يوم وفاة خوسيه ألبا. الفصلان التاليان يعرضان الساعات المؤلمة لمصارع الثيران قبل "انتحاره". وأخيراً الخاتمة (٩٣٦-٩٤٢) تجرى فى حانة الشخصية البارزة رفائيل باستور بعد وقت غير محدد من المصارعة المشؤومة. النظام الزمنى لمسرحية "النطحة" طرأ عليه تغيير من الحكاية إلى الخطاب دون أن يجد المشاهد صعوبات كثيرة عند إعادة بناء الأحداث.

وحسب بوبيس نابيس فإن الدراما التقليدية، عند استغنائها عن شخصية السارد، "لا يمكنها أن تضع فى خطابها علاقات بين زمن الراوى وزمن الشخص، مع كل ما يعنى هذا بالنسبة لمستويات الخطاب (كلام/جملة)، وبصفة عامة

بالنسبة لمواجهة نظرتين، فكرين، فضائين، وتلخيصاً: عالمين، تباينان باستمرار لتقديم مادة للرواية، للحكاية بصفة عامة" (١٩٨٧، ٢١٩). إن حضور سارد يجعلنا نعيد النظر فى الترتيب الزمنى لما يحدث، إذ أنه يجب أن يتصل دائماً باللحظة التى يحدث فيها فعل السرد، أمام زمن ما سُرد، الخاص بالأحداث التى تعد هدفاً للحكاية أو التعليق. ومن المفارقة أن هذه الأحداث سيتقدم للجمهور بعدين: من ناحية، مثل كل ما هو على الخشبة، ستنتمى إلى الحاضر، ومن ناحية أخرى فهى نتيجة سرد لاحق، أى لحدث سردى يقع فى وضع لاحق بالنسبة للحكاية، بعد انتهائها. إذا ابتعدت الدراما من خلال الماضى (يكفى إثبات أن استخدام أزمنة الماضى على لسان السارد وسيطرة فى الأعمال المحللة للسرد اللاحق)، فإن ما هو سردى سيتخذ طابعاً حديثاً من خلال حاضر الحدث الدرامى. ومن البعد السردى يأتى إمكان التحكم فى أحداث أو أشخاص، من إدخال دواعٍ ماضوية retrospectivos تسبّق ما سيحدث مباشرةً.

وانطلاقاً من التمييز التقليدى بين الترتيب الذى تقع فيه الأحداث (التطور الزمنى للحكاية) والترتيب الذى تظهر فيه منتَجة فى عمل أدبى (التطور الزمنى للخطاب)، فإننا سنركز فى هذا الجزء على التنظيم الزمنى للحكاية، أى على التغيرات الممكنة لواحد فى علاقته مع الآخر. اللعب بين الزمن الحاضر والزمن الماضى يشكل جانباً أساسياً فى الأعمال التى فيها سارد، المبنية فى غالبيتها على درامات حقيقية من الماضى (جوته، ١٩٨٣، ١١٧).

إننا نفهم هنا من الاسترجاع analepsis، حسب النظام الذى اقترحه جنيت (١٩٧٠، ٩٠-١٠٥، ١٩٨٣، ١٥-٢٢)، أنه الحركة الزمنية المتعلقة بالماضى التى تهدف إلى سرد أحداث سابقة على الحاضر الذى يحدث فيه السرد. فلنأخذ مثالاً بسيطاً للغاية لتوضيح هذه العملية، هو بلا شك الأكثر انتشاراً فى نوع الأعمال التى نحللها: "إغراء عالٍ (1989) " Alta seducción لماريا مانويلا رينا. يبدأ الحدث بوصول غابرييل إلى حانة صغيرة وبالمحادثة التى يجريها بود مع النادلة، روسى. بعد معرفة الحالة البائسة للبطل، نعرف فى الحال أن السبب ليس سوى خيبة أمل عاطفية: "اليوم، الرابع والعشرين من أبريل، يمر عامان فى الوقت نفسه: عام منذ أن تبخرت كحلم وعامان منذ أن ظهرت فى حياتى كطيف"(١٤).

جابرييل، أمام الدفعة التى يوليها الجو الذى يؤدى إلى تنشيط ذاكرته، يبدأ فى الحال فى استدعاء حنينى لماضٍ سعيد، علاقته مع المومس الغالية ترودى: "الأغنية نفسها كانت تغنى وأنت كنت بلا ملابس، بالشريط الأزرق بدلاً من الأحمر ..." (١٥). ما يلى حسب، كما يتضح، من النقاط هو تمثيل لكلمات غابرييل.



وعليه فحسب المخطط السابق لدينا حدث رئيس أدنى، يمكن وضعه فى الحاضر (أ)، وابتداءً من هذه اللحظة، يحدث استرجاع analepsis له مدى أو "مسافة" (porteé) عامان (أ-ب) وسعة (amplitude) لواحد (ب-ت). وسيلاحظ أيضاً أننا أمام حالة اختلاف زمنى anacronía خارجى، إذ أن بدايتها ونهايتها قبل الوقت الراهن، قد تكون الفترة الزمنية المشار إليها سابقة، قبل سنة، من الحدث السردى الأول (٨-١٥، ٨٣-٩٧) وسردى ذاتى autodiegética طالما أن غابرييل هو بطل الحكاية التى ولدّها هو نفسه.

ورغم أنه ظاهرة غريبة إلى حد ما، فإنها أقل تردداً من حالات السرد اللاحق، لحظة السرد يمكن أن تكون معاصرة للأحداث المسرودة، كما لو كانت حكاية معدة فى الوقت نفسه، حسب تطور الأحداث: حينئذ يمكن الحديث عن سرد آنى (جنيت، ١٩٧٢، ٢٣٠-٢٣١) لذلك الفعل السردى الذى يتصادف زمنياً مع تطور الحكاية. وهكذا تولد حكاية الموظف فى مسرحية " وصف منظر طبيعى" (١٩٧٧) الكاتب القطالونى بنيت إى جورنيت Benet I Jornet، التى عرّفت بأنها تأمل "إنسانى" لظرف ديكتاتور:

> **موظف: أربع أنات وبعض الضوء. هكذا تبدأ الحكاية. إننى فى المطار. أختان تعودان اليوم إلى بيتهما. تصوروا صباحاً شتوياً متوسطياً. (...). يوم مختار بدقة لذلك الذى يصل إلى هنا لأول مرة وكذلك لذلك الرجل، مثل المرأتين اللتين انتظرهما، الذى يعود -قلته لكم من قبل- بعد سنوات طويلة من الغياب (١٣٩).**

كما نرى، يتولى السارد، مثل "maitre de la parole" مهامه الاعتيادية، مثل وضع الحكاية فى فضاء وزمن محددين، مهما يكونان غير محددين ومغايرين، أو مثل تقديمنا للأشخاص الذين يقومون بدور البطولة أو فقط لديهم علاقة بحكايته. واستخدام المؤشرات النحوية للزمن الحاضر، وبشكل خاص الأفعال والظروف، يحذرنا فى الحال ويضعنا على طريق ظهور سرد حقيقى .in fieri الموظف يعلق على انتقام كاتيلا Kátila وزاهيرا Zahira فى الوقت الذى يحدث فيه، ولهذا فإن موقفه من الحكاية أقل تميزاً من المعرفة التى يقدمها السرد اللاحق. وعملية "البناء السردى" تتراكب هنا حسب معايشة السارد-الشخص-الشاهد، حتى فى المناسبات التى يترك "ميزات" وضعه لسارد تستشف، ربما بسبب جودة مهاراته على الملاحظة، أو "حاسة الشم" لديه: "الشقيقتان موناديل لديهما مشاريع غامضة ستطبق قريباً. مشاريع نساء"(١٤٢).

ورغم حذره المبدئى لشرح "حكايات قديمة لا تستح أن تذكر" (نفسه)، فإن الزمن الماضى يبزغ أيضاً كتوضيح للأحداث الحاضرة: فى علاقة واضحة سبب-أثر. يستخرج الموظف من ظلال ذاكرته، للمشاهد، عناصر الحكاية التى تبرر تصرف الأشخاص: "بالمناسبة يمكننى الحديث عن معرفة سبب أصل هذه الجريمة المزدوجة. عشت عن قرب أحداثاً بعيدة إلى حد ما هى سببها ويجب أن تخرج إلى الضوء" (١٥٠).

إننا نجد أن السرد يتحول إلى استرجاع مختصر ومفسر: "منذ عشر سنوات... (نفسه). وكى يقوم بذلك ينضم إلى ذاكرته أشخاص آخرون، يتخلى

لهم الموظف عن صوته كى يتم توضيح كيف حدثت المواجهة التى شهدنها تواً. مثلما يحدث فى حكايات شهر زاد حيث نجد أن الأشخاص يتحملون مسؤولية وجودهم، بتبادل الكلمة، والاضطلاع بفعل السرد بشكل متوالٍ.

بعد أن وصلنا إلى هذه النقطة، من الضرورى توضيح شيىء بسيط حول الاستقدامات .prolepsis فلنتذكر أنها أداة تستخدم كثيراً من قبل بريشت بهدف إثارة ابتعاد تهكمى لدى المشاهد فى ما يتعلق بمصير الأشخاص، الذى يُنظر إليه الآن من منظور أكثر راحة من الذى يعرف كيف ستتطور الأشياء. "مغنى" هولديرلين لفايس Weiss يقدم كل مشهد، فى اتساع متغير، معطياً تلخيصاً لما سيحدث فيه: "سارد: مشهد أول حيث/هولدرلين وزملاؤه فى الدراسة/يتناقشون حول الحرية ويدخلون فى صارع مع التسلط" (١٣). لإيضاح أغراضنا يكفى مثال آخر، ملخص فى هذه المداخلة للسارد فى "جوديت" أورميغون: "فلنتأمل الآن/ الأهوال/ الوحشية الهلامية المدمرة،/ النار السائلة،/ سيل الشظايا المتهور./ سنتسمع إلى الأمهات،/ نرى النساء،/الأطفال/والسرطان ينهشهم" (٣٢٠).

فى أى جنس أدبى، يكمن قبول كقاعدة أن "مدة المستوى الحاكى أقل من سرد محكى" (غروبو، ١٧٧). فى الرواية يدور الحديث عن isocronía تساوى الزمن بين خطاب وحكاية (TD =TH)، عندما يفسح السرد المجال أمام مشهد حوارى،

وإن كانت هذه المساواة أكثر تقليديةً منه صرامة: لا يعاد إنتاج، على سبيل المثال، السرعة التى تنطق فيها الكلمات ولا الأزمنة الميتة فى المحادثة (جينيت، ١٩٧٢، ١٢٢-١٢٣، وأوبرسفيلد، ١٩٨٩، ١٤٥). ومع ذلك، فى الشكل الحوارى الخاص بالمسرح تعطى درجة أكبر للصدفة الزمنية بين مدة أزمنة الخطاب والحكاية. ستمر دون إدراكها بطريقة أكبر تلك التقاليد التى تعنى تقليص مدة الحكاية عند مرورها بالخطاب: فلنشر إلى تراكم الأحداث الواسع، كاستثناء كاشف يمكن أن يجبر إليه إشكال قاعدة الأربع والعشرين ساعة فى المسرح الكلاسيكى (هوبرت، ١٩٨٨، ٧١-٧٣).

باستثناء هذا النوع من الإفراط، فإن عملاً يلغى سلسلة من الأحداث ذات الأهمية النسبية لفهم الحكاية (TD<TH)، التى يستقبلها دون جهد كبير على أنها غير بارزة. بين كل واحدة من اللوحات التى تشكل "المقدمة المؤثرة" el prólogo patético (١٩٦٧) لسارسترى، يفترض حذف لعدة ساعات، ليست كثيرة، يتعرف الجمهور عليها إما عن طريق عملية إعادة بناء ضمنية سببية لما حدث أو من خلال تماثله لمعلومات أخرى مثل الإحالات الزمنية على لسان الأشخاص أو تنويعات فضاء (غرفة-بينت-سجن-غرفة-منزل).

وعلى عكس ذلك فإن مداخلة سارد تعنى بشكل ما إلغاء طرح مماثل للأمد المسرحى. وسيقوم "teller-character" فى مناسبات بشرح سبب اختيار أو إلغاء أجزاء من الحكاية، سبب إدراج وصف شخص آخر أو إلغائه، أو ديكور أو سرد

مفصل لحدث: الحذف سيظهر دائماً على أنه قرارات للسارد وليس كفراغ فى الحدث. وفى "هولدريلين" لفايس، نجد أن إحدى مهام "المغنى" الرئيسة هى على وجه الدقة هى، فى مداخلاته، تلخيص الأحداث الواقعة فى برهة زمنية واسعة، أو كذلك إلغائها، على غرار ما يعترف به فى المشهد الثامن والأخير من المسرحية: "حقيقى أن علينا أن نمثل الأشياء بحيث إن/ فضاءات الزمن تتكثف/ فى توالى لحظات سريعة/ التى تذوب فيها الساعات اللانهائية. / لقد وصفنا حتى هذه اللحظة عقداً من الزمن / وبيناه بتفصيل كبير / الآن كافٍ أربعون عاماً فى غرفة نوك / كل شيىء متساوٍ وموحد كلما انتبهنا لذلك / إذا مر عام أو عشرة" (١٨١-١٨٢). الاتفاق الذى يضطر المشاهد من خلاله إلى أن يحل فى مخيلته الخاصة كل المعلومات الغائبة عن خطاب الأشخاص، يمكن أن يتقلص أحياناً إلى حد أدنى، إن لم يغلَ تقريباً، بحضور سارد يقوم فى كل الأحوال بتغذية الجمهور-الأمين بالمعلومات الضرورية لفهم-تفسير الحكاية (ستانزل، ١٩٨٤، ١٥٤). يمكن للأمد الزمنى الدرامى أن يتحول، فى المقام الأول، من خلال عملية إضافة (TD>TH) (مجموعة يو، ١٩٨٢، ١٧٧-١٨١). والسارد الذى يوجد من بين قدراته القدرة على وقف الحكاية أو القدرة على أن ينطبق عليها كى يفسح المجال أمام استطراداته، من أى نوع، سيطوّل بشكل ملحوظ أمد الأحداث المقدمة، عبر تعليق مؤقت للسرعة الروائية المتخذة، وينتج أثراً مهماً فى البطء الزمنى. لا يحدث دائماً هكذا: ففى المشهد الأخير من "The Glass Menagerie"، نجد أن توم ونيففيلد يبدأ فى تلخيص ما حدث بعد تركه لمنزل

العائلة، وندرك حينئذ على الخشبة أن الحوار يستمر، رغم أنه صامت للمشاهد، بين أماندا، أمه، ولاورا، أخته، ولهذا فإن الحكاية لم تنته.

إلا أن السارد يوظف أيضاً عملية إضافة-حذف. مثال: سارد يقطع الحدث كى يحل بتعليقاته محل جزء من ما حدث فى الحكاية. فى هذه الحالة وفى الوقت نفسه تحدث من ناحية إطالة للمدة بواسطة تدخل خارجى ومن ناحية أخرى يحدث حذف أو تلخيص لأحداث الحكاية. فى هذه الحالة يلعب السارد ورقة رابحة غاية فى الأهمية، سيكون عليها أن يستبدل بخياله ومعارفه معلومات غير بارزة أو تعد معروفة من قبل المؤلف. وهذه هى حالة مدينتنا "Nuestra ciudad" العمل الذى يعيش سنوات على الخشبة بفضل تلخيصات الملقن الملائمة.

والفن الدرامى التلقيدى يعنى من تعريفه الحضور الضرورى لتواتر فردى singulativa . إذا تغاضينا عن بعض التقنيات الأكثر تقليدية، فإن استخدام تواتر تكرارى يحمل مكوناً طليعياً و، بالتالى، تجريبى يصل إلى أقصى تعبير له فى المستوى الموضوعى مع عبث صامويل بيكت. يجب ألا ننسى أن بيكت كان قد نظر إمكان فصل ثان لمسرحيته "فى انتظار غودو" (١٩٥٣)، يكون تكراراً بحذافيره للأول. فى المسرح الإسبانى، يجب الإشارة إلى الفصول الثلاثة لمسرحية "الموتى" (١٩٥٤) لماكس أوب، وهى مكونة من تكرار محادثة بعينها بين العانس ماتيلدى، وبشكل أساسى، خادمتها أكاثيا وطالب يدها الخالد بريكلارو،

رغم أن أحــد الثــلاثة يقــدم مــغــايرات بســبب جــعل عــالم حلمى مــرئيــاً visualización يكثر من حالات هوس البطلة، عدم أمومتها وفشلها، المثار بسبب العمل الخاطئ بأخلاقيات تقليدية وخاصية.

أحد الجوانب الأخرى الجوهرية فى الزمن المسرحى، حسب آن أوبرسفيلد (١٩٨١، ٢٥٧-٢٦٨، ١٩٨٩، ١٥٤-١٦٠) هو بناء إحــالة تاريخــيــة أو أسطورية لسياق يطور فيه الأشخاص أحداثهم. هذا العمل من الإحالة encuadramiento (référentilaisation) يربط العــوالم الممكنة للخــيــال الدرامى مع واقع اجتماعى-تاريخى محدد، كى ينتج بهذه الطريقة أثر الواقع (effet de réel، ١٩٨١، ٢٥٩) الضرورى والمتناقض. إلا أن أنواع الإحالة التى يعثر عليها فى نص متعددة، رغم أنها كلها قد تبدو وكأنها تدور حول المثلث المشكل من زمن الكاتب والنص والمتلقى، الزمن الخاص بالجمهور. حاول بعض الأعمال الاستفادة بأقصى درجة من الإمكانات التى يقدمها هذا الجانب من الزمن المسرحى. المسرحيات التى تكون الدورة "التاريخية" لدى بويرو باييخو (حالم لشعب، ١٩٥٨، الوصيفات، ١٩٦٠، حفل سان أوفيد الموسيقى، ١٩٦٢، حلم العقل، ١٩٧٠، الدوىّ، ١٩٧٤) "تأخذ موادها من الماضى التاريخى دون أى نية ولا إصرار على إعادة خلقها تاريخياً، بل كوسيلة أو مرآة وكمنجم معانٍ أمام الحاضر" (رويث رامون، ١٩٨١، ٣٥٩). وبالفعل فإن نصاً، محال إلى مرحلة تاريخية ماضية، يمكن أن يُحَدّث من خلال عمليات درامية غاية فى التنوع.

وساسترى، مثل بويرو، بارع فى تضمين أعماله ما تطلق عليه أوبرسفيلد إحالات "فائضة" (surplus référentiel) ، أى مجموع مفترض من المعلومات مهجورة تاريخياً تسمح للمشاهد بتحديث ما كان ينتظر أن يكون مجرد إعادة إنتاج، جدير بالمصداقية تقريباً، لأحداث تاريخية يمكن التعرف عليها فى "Crónicas romanas"، تشابك حكايات نومانثيا Numancia المحاصرة وفيرياتو مع إحالات شفافة لحاضر المؤلف والمشاهد. وترى ماغدا روجيرى Magda Ruggeri أن بنية الأعمال هى نتاج التداخل التأثيرى بين مستويين: الأول سردى أو تاريخى، وهو مرتبط بالتشوهات، أى، مفارقات تاريخية مقصودة محدّثة، الثانى "هو الرسالة أو الدرس السياسى الذى يشكل الهدف الحقيقى للعمل" (١٩٧٩، ١١٦). يكفى بعض الأمثلة لفهم هذه التقنية:

(قمع لكل هوية:) يمنعوننا من عاداتنا، لغاتنا وملابسنا (٣١٣).

(مراقبة إخبارية: إنها حرب عصابات كبيرة تتزايد كل يوم، وإن قيل رسمياً إنها لا توجد (٣١٩).

(وطنية زائفة:) إننى معكم، إننى وطنى (٣٤٤).

(أغانى احتجاج): لن يحكروننا (٣٧٧، ٤١٨، ٤٢٠).

كل هذه إحالات تؤدى بلا محالة إلى فترة حكم فرانكو، إلى الواقع "الإمبريالى" هدف هجوم ساسترى. المنظر السادس والعشرون الذى تختتم به المسرحية يمثل أقصى درجة من هذا التشابك لمستويين تاريخيين، عندما يتوقف

الحدث لأن طالباً يصعد إلى الخشبة من القاعة كى يطلب "المعذرة للزميل المؤلف ولحضراتكم، الممثلون والجمهور الحاضر" (٤١٧). يتم التخلى عن اللهجة الأكثر تجريدية التى فى الإحالات الأولى ليفسح المجال أمام تعليق سياسى جلى، يسدل بعده الستار.

عملية الإحالية هذه referencialización تحدث، فى أكثر المرات، بواسطة وسائل كنائية: أشياء، ملابس، أثاث تضع المشاهد أمام حقبة تاريخية ومكان محددين. إلا أن خطاب الأشخاص أيضاً يمكن أن يحتوى معلومات قيمة لوضع العمل فى سياقه. وفى هذا الإطار فإن السارد عادة ما يضمّن مداخلاته كمية كبيرة من الإحالات الزمنية، إلى درجة الدقة الحسابية، وهو ما يتكشف فى مثال آخر من "مدينتنا": "اليوم هو السابع من مايو عام ألف وتسعمائة وواحد. الصباح على وشك الطلوع. (يصيح ديك)" (٧).

الفصل التاسع

فضاءات السرد: مسرحيتا "المنور" و"الحكاية المزدوجة للدكتور بالمى"

إذا كانت أولى ميزات نص درامى هى تحريك أشخاص يمثلون بشراً، فإن الثانية هى وجود فضاء يتواجد فيه هؤلاء الأشخاص. لا يمكن أن يوجد نص مسرحى بلا مكان، فضائية حيث تقوم علاقة بين الأشخاص. "من يتكلم عن مسرح يعنى فضاءً. والمسرح مكان حيث يوجد فضاء، مفصول عن آخر حيث يُشاهَد الأول" (دور Dort، ١٩٨٨، ٤٣)

وحاول السارد أن يخلق فى المسرح علما نحو الفضاء. إذا كان السارد-المنظم هو أنا، فسوف يقام على الخشبة عالم خيال شخصى مطلق، يدور حول شخصه، حول "هنا" و"الآن" الخاصين به: السارد يستولى تباعاً على عدة فضاءات كانت له فى الذاكرة (أنا، الهندية اللعينة). ولكن شخص السارد يمكن أن يُدخل هكذا المجال المطلق لما هو بعيد، بحيث أن العالم يتحول إلى غير محدود، محللاً فى مناسبات من قبل مراقب ولا حتى يسكن فيه (المَنور).

داخل الإطار المتعلق بالتأليف المسرحى، سنميز بين فضاء واضح يظهر على الخشبة وآخر ضمنى فى خطاب الأشخاص، مشار إليه فى مداخلاتهم. الفضاء الأول: الفضاء المشهدى، المنظور للمشاهد، سنطلق عليه التمثيلى mimético، فى حين أن الثانى: زوجه غير التناقضى، سنطلق عليه اسم الواقعى .diegético "الفضاء التمثيلى ينقل بلا وسيط، الفضاء الواقعى، على العكس، فهو موسط عبر سبل شفهية (الحوار)، مبَلّغ إذاً شفهياً وليس بصرياً" (إيساشاروف، ١٩٨٥،

٦٣). فى الحالة الثانية المذكورة، من الواضح أن كلمات الأشخاص-الساردين التى تضم، على سبيل المثال، وصف أى مكان، يجب إحلالها فى خيال القارئ، كل واحد حسب ذوقه وصلاحيته بنوع آخر من العرض الذهنى. يمكن لشخص أن يتكلم عن ما يدرك، مشيراً فى خطابه إلى الإكسسوارات التى على الخشبة. دورّينمات عرّف جزءً كبيراً من مسرح عصرنا بإزالة المادية inmaterialización عن الديكور وبصفة عامة عن فضائه. ومسرحيتا "مدينتنا" و"جلد أسناننا" تمثلان أقصى نموذج لهذا الحدث الدرامى. فى "مدينتنا" الخشبة شبه فارغة، هناك فقط بعض الكراسى، بعض الموائد، بعض الأشياء اليومية التى تشابه كنائياً بوضع خيال المشاهد فى الدائرة، واقع بلدة أمريكية صغيرة. النية هى التكثيف وليس الوصف. ومع ذلك فإن ويلدر يستفيد من السارد كى يوعز بديكور أوسع عبر العرض الشفهى لبعض الإرشادات التى تحل محل الحضور الطبيعى للإكسسوارات القليلة أو الكثيرة المعنى، مما يسمح أيضاً بالتهكم من الموضوع، عندما يلعق، عند الاقتراب من طاولة وبعض الكراسى الموجودة فى مقدمة الخشبة، بقوله "هناك جهازمسرح لهؤلاء الذين يفكرون أن عليهم أن يكون لديهم جهاز مسرح" (١١). والمدينة التى يجب أن يجرى فيها الحدث معدة جغرافياً بأدق تفصيل، على لسان السارد. وكما فى حالة المدة الزمنية، فإن الملقن يهرب أيضاً من أى تقليص فضائى كى يكون متواجداً بشكل فى كل ركن من هذه المدينة المعدومة الأهمية.

كيف يتم حل حضور سارد فى مسرح داخل الإطار التمثيلى mimético الذى يشكل التمثيل؟ وبالطريقة نفسها التى فصلنا فيها بين زمن الحكاية (مستوى المحتوى) وزمن الخطاب (مستوى التعبير)، سنميز، كنقطة انطلاق، فضاء الحكاية لفضاء الخطاب (شاتمان Chataman، ١٩٩٠، ١٠٢). وبالفعل فإنه داخل "النور" فإن هذا "التجريب" غير العادى لبويرو باييخو، من الممكن الفصل بين فضاء الخطاب، الذى "يضم الباحثين والجمهور (الدرامى) للتجريب" وفضاء للحكاية "مدرج فى الخطاب، يتم تحديده على المسرح ويحدد مجالاً مغلقاً تماماً أمام أشخاص" (غارثيا بارّينتوس، ١٩٩٠، ٤٩٥). وكلا الفضائين غير متصلين تماماً، فهو وهى، من ناحية، والأشخاص، من ناحية أخرى، يسكنان عالمين مستقلين، مغلقين فى ما بينهما.

وفى إطار الفضاء التمثيلى mimético وهو الخشبة، فإن الباحثين هو وهى يشغلان مبدئياً مكاناً خاصاً ومقصوراً، دائماً خارج فضاء الحكاية، فى كل واحدة من مداخلاتهما الثمانى، سيقف الباحثان دائماً فى جوانب مقدمة المسرح، دون اقتحام الحدود المشار إليها مسبقاً فى أية لحظة.

كما نرى، فإن نتيجة استخدام سارد تؤدى أيضاً إلى تغيير جذرى فى مفهوم الفضاء المسرحى: بعد حذف الإشراقية " ilusionismo الواقعية"، أصبحت الخشبة الآن تضم عدة أمكنة، لم لا، ستكون مأهولة فى الوقت نفسه. ومن خلال

الإضاءة فإن الفضاء المشهدى يمكن أن يميز هذا البناء المتعدد الأطراف، متعدد التكافؤ. فى "المنور" El tragaluz يتحمل ضوءً "أبيض وعادى" (٢١١)، فى حين أن فضاء الحكاية سيبقى خاضعاً "لآثار دائمة من الزرقة واللاواقعية" (٢١١-٢١٢). يشير غارثيا بارّينتوس إلى الطابع "المتماسك والمتناقض" لهذه التقنية، التى تلح على أن مستوى الواقع ينتمى إلى حاضر الخطاب (الباحثان) ومستوى اللاحقيقية ينتمى إلى ماضى الحكاية (الأشخاص الأخرون).

وفى ما يتعلق باستخدام سارد يقيم فى الوقت نفسه فى فضائى الخطاب والحكاية، الآثار المعترف بها من قبل أوبرسفيلد للإضاءة فإن الاثنين الأوليين هما المناسبين فقط: تركيز الانتباه على جزء من المسرح،عازلين شخصية السارد، بقصر الرؤية على المسرح على القطاع أو القطاعات المضاءة، سيجعل أسهل مهمة التعرف على الوقت الذى يقوم فيه سارد بأداء دوره فى هذا الصدد أو عندما يقوم به كمجرد شخص. الضوء لا يزال، حسب كلمات شيارنى " Chiarini البنية الدرامية للنص ... (مشار إليه من قبل مانشينى، ١٩٨٦، ١٨٧). سنقوم بالتأكد من أهمية وكفاءة هذا الاستخدام للأضواء فى تحليلنا لمسرحية "أنا كليبر" Ana kleiber .

"حكاية الدكتور بالى المزدوجة" (حكاية مسرحية"، حسب العنوان الجانبى الذى وضعه المؤلف بويرو بابيخو، تتشكل كاختلاف زمنى anacronía من خلال سرد الدكتور بالى، مباشرةً وعلى صيغة إملاء لكتاب، "للحكاية" العائلية للدكتور

دانييل بارنيس، عضو قسم سياسة الأمن الوطنى فى سوريليا، بلد خيالى ذو طابع غير محدد يسمح بتعميم أسهل للعمل. مثلها مثل أعمال أخرى تتضمنها هذه الدراسة فإن "الحكاية المزدوجة ..." تستخدم السرد اللاحق، لكن، على عكس "هجوم ليلى"، فإن الاستدعاءات las analepsis المنتجة تتجلى بشكل استرجاعى، من الماضى إلى الحاضر، دون توقف أكثر من عمليات الحذف المسجلة حسب مداخلات السارد (récit prémier) وتعليقاته.

الفضاء المسرحى المشار إليه فى "الحكاية المزدوجة ..." يقترح حضور أربعة أمكنة محددة، وهى: (١) منصة تحتل ثلاثة أرباع الواجهة تمثل داخل منزل دانييل، (٢) مستوى أكثر ارتفاعاً هو مكتب الشرطة ومكانان فى المستوى الأول يحاكيان (٣) حديقة، على اليسار، و(٤) المستوصف الطبى، على اليمين، مزودة بأكبر اقتصاد من السبل يمكن تصوره: مقعد حجرى فى الحالة الأولى ومقعدان كبيران فى الثانى" (إيغليسياس فيخوو، ١٩٨٢، ٣٢٤). وتنظيم هذه الفضاءات المقترحة التى يجرى فيها الحدث يتم حسب مبدأين وظيفيين أساسيين، فى الواقع ذو حداثة كبيرة:

١) من وجهة النظر "الإحلالية "paradigmático، التزامن المسرحى، الذى يقدم فيه للمشاهد فى الوقت نفسه، فإن أمكنة مختلفة حيث تجرى فيها الأحداث تحدث فى العمل فى آن واحد" (ديث ريبينغا، ١٩٧٧-١٩٧٨، ٣٦٧).

٢) من منظور " تركيبى "sintagmática، التسلسل الموحد للفضاءات المتتالية: أ)هوية: قطعتان تتحدان لأنهما تدوران فى فضاء مسرحى واحد ب) مجاورة: تتجلى علاقة مواصلة بين قطعتين فضائيتين، عادةً بفضل انتقال شخص من فراغ إلى آخر، ج) انفصال: فضاءان، متجانسان، يتواليان دون أن يكون هناك أى عنصر يمكن أن يصلهما (غودرولت وجوست Guadreault y Jost، ١٩٩٠، ٩٣-٩٩).

فى بنية العمل يكون الفضاء والزمن فى توافق. من الأمكنة المذكورة، واحد فقط ينتمى إلى الحاضر، المأهول بالسارد. وابتداءً من الكلمات الأولى لبالمى، يفهم المشاهد آلية فضاء-زمنى التى تلتقى من خلالها استرجاعات بالمى الماضوية، نظراته نحو الماضى، مع حركة الحدث من مكتبه إلى أى من الفضاءات الثلاثة الأخرى، المنتمية إلى عالم الأشخاص.

فلنتوقف قليلاً لتحليل كيف تتشابك الأزمنة المسرحية escénicosفى الجزء الأول من العمل. مثال جيد للتواقت يوجد فى بداية الحدث، عندما يعمل فى الوقت نفسه فى مشهد ثلاثة أزمنة مختلفة: السيد والسيدة يشغلان الجزء السابق،قبل أن يرفع الستار، بالمى وسكرتيرته يظلان فى شبه عتمة فى مكتبه، وطفل ينام فى الظلام فى منزل السيدين بارنيس (٣٨-٣٩). القطعة الأولى أو المجموعة هو الحوار بين السيد والسيدة اللذين يُدخلان الفضاءات الجديدة التى سيجرى فيها الحدث كما لو كان قد حدث "فى أى بلد بعيد" (٣٨). بعد ذلك

يتزايد الضوء على مكتب بالمى، الذى يبدأ إملاءه على سكرتيرته. ظاهرياً نحن أمام حالة انفصال بين فضائين، نظراً لأن التحول من قطعة إلى أخرى يحدث بواسطة طريقة ستتكرر على طول العمل: تركيب الأحداث وفضاءاتها، فى تسلسل رائع مصهور، بينما حدث القطعة الأولى يصل إلى نهايته، ومن خلال هذا التسلسل يبدأ فى خط مواز تركيب الثانى. والانفصال الممكن يظل مخففاً، بعد تركيزه فى مكتب بالمى "غارقاً فى نفسه"، عندما يوعز بأن الفضاء الأول يمكن أن يكون من خلق ذاكرة الدكتور (إيغليسياس، ١٩٨٢، ٣٢٤).

سكرتيرة: هل تريد أن نتركه، يا دكتور؟
دكتور : لا. كنت أتذكر ...(٣٩) .

من المكتب نمر، فى استرجاع تكرارى analepsis iterativa، إلى الحديقة، مكان أحد اللقاءات بين بالمى ومارى بارنيس. مجاورة مثل هذه الفضاءات ضرورية للإضاءة ولتنقل بالمى: "لقد أخذ فى الاقتراب من جهة اليسار ويجلس على المقعد الحجرى، المضاء حالياً" (٤٠). يشير بويرو بابيخو فى إرشادة، بطريقة متزامنة مع مقابلة بالمى ومارى بارنيس، إلى أن "السكرتيرة لا تزال تكتب" (نفسه)، مؤكدةً هكذا أن التمثيل فى الفضاءات الغريبة عن فضاء السرد، المكتب، هو تجسيد عبر الصور والصوت للخطاب الشفهى للسارد، الذى لا تزال السكرتيرة تحرره. لأول مرة يظل الوجود فى كل مكان ubicuidad للدكتور متجلياً، نظراً لأن بالمى يمتلك القدرة على البقاء حاضراً فى الوقت نفسه فى كل مكان.

فى الاسترجاع الثانى نجد أن تغيير المكان، من المكتب إلى شقة بارنيس، يحدث بفضل دمج جديد: بينما يتكلم بالمى، يتزايد "الضوء على المهد والجدة"(٤٢). وفى إطار هذا الاسترجاع الثانى هناك تنوع داخلى فى الفضاء، من بيت السيدين بارنيس إلى مكتب القسم السياسى: مارسان يضرب الهاتف على دانييل، موصلاً فضائين. العودة إلى الفضاء الأولى، المأهول من قبل بالمى وسكرتيرته، (٥٢) جاهزة فى نهاية المشهد السابق حيث يتكلم دانييل بالهاتف ليطلب موعداً لزيارة الطبيب.

الاسترجاع الثالث يحدث فى التماثل الفضائى، مع وصول بارنيس إلى العيادة(٥٣) وفيها يدخل حكايته hipodiegético، القصة داخل القصة، وهو استرجاع فى درجة ثانية، فى الوقت الذى يبدأ فيه الحدث: "أثناء هذه الكلمات يدخل مأمور الشرطة باولوس من باب المكتب" (٥٨). المجاورة بين الفضائين، فضاء السرد وفضاء ما هو مسرود، يتم التوصل إليها بحركة الأشخاص: بارنيس ينتقل عبر سلم صغير من الجزء السابق إلى اللاحق، فى حين أن شبه العتمة تحط على الدكتور. تتكرر الآلية نفسها عندما نعود إلى الفضاء الأول من المكتب. عندما يختفى دانييل. بالمى يستأنف سرده، وهو يستقدم الاسترجاع الرابع، الذى يحدث على التوالى فى منزل السيد بارنيس وفى مكاتب التأمين العام. يثار التغيير مع اللعب بالأضواء ومع انتقال شخصين، مارسان ودانييل. التزامن الجزئى للمشهدين يسهم فى وضع علاقة أكبر بينهما: وإن لم تسمع مارى الأشخاص، يبدو "كما لو كانت تستشف المشهد البعيد" (٨٢).

فى "الجـزء الأول"، كـمـا نـرى، يقلق السـارد لأن فـضـاءات مـا هو مـسـرود يتـشـاركـان فى تماسكهـمـا الداخلى. أى واحـد من تغيـرات المشـهـد يشـار إليـه بحضورها، إلى القطعة الرابعة، التى تجرى فى خشبتين مختلفتين وفى زمنين متتوالين دون أن يعبر عنه استخدام الشخص-السارد (نيكولاس، ١٩٦٨، ١٧٢). بين القطعة الرابعة والخامسة، يحدث تواجد ubicuidad لبالمى: "الدكتور بالمى يظهر فى المقدمة على يسار الخشبة وسكرتيرته ومعها قلم رصاص وكراس، على اليمين" (٨٣). يتدخل بالمى كذلك كى يسرع الزمن ويقدمه، وإن لم تتغير الخشبة: "مرت الساعات ... (يصمت لحظة، ناظراً إلى الباب.) إلى أن حدث شيىء عند الفجر" (٨٣).

فى الاسـتـرجـاع الأخيـر من هـذا الجزء الأول، الـذى يحكى فـيـه بالمى "اليوم الحـاسم" فى منزل بارنيس، يحـدث تغيـر الزمن على انفـصـال، فلم يعـد هناك شيىء يربط المكتب والمنزل، باستثناء الحضور الوحيد للسارد كالأصل الأخير لكليهما. وسيطرته على الحدث تسمح له بقطعه، فى مثال عظيم للوقفة الروائية: "بينمـا (بالمى) يتـحـدث، مـارى ودانـيـيل يـبـقـيـان مـتـجـمـدين تمامـاً، مشلولين فى إيماءاتهما وتصرفاتهما" (٨٩).

يسمح التنظيم المسرحى بهذه اللعبة الفضائية، المقدمة عبر مرور الأشخاص إلى كل واحد من الأمكنة التى تدور فيها الأحداث وهو ما يتجلى أكثر فى الجزء الثانى، ويمكن أن تبدأ فى عملية استرجاع غير مشروحة من قبل السارد، وعلى

وجه الدقة "لكونها قد ثبتت فى أول جزء من قانون السارد الذى يملكه بالمى" (إيغليسياس فيخوو، ١٩٨٢، ٢٣٦). وخلاصة القول فإن العملية تقوم على جعل السارد يتدخل عندما يكون لديه شيىء يحكيه أو عندما يكون ضرورياً إفساح المجال أمام عمليات حذف زمنية أو تغييرات للمسرح، كما تقوم على التخلص منها إذا كان تسلسل الأحداث تصاعدياً.

وهكذا فإن بعض الاسترجاعات تحدث بشكل مباشر وعلى مسرح واحد، رغم أن السارد لا يتخلى عن التدخل معطلاً الأشخاص بأداة مشابهة:

آه لو كان ممكنا وقف الزمن! ما هو ضرورى للتفكير، كى لا نندم بعد غضبنا! (٨٩).

إذا كان ممكناً وقف الزمن ... التفكير، قبل أن يكون متأخراً أكثر من اللازم...(١٢٧).

الحالة الثانية من الوقفة بارزة للغاية. تبرز أولاً: لأن، فى هذا الاسترجاع العاشر، لأول مرة فى الجزء الثانى، أفسح السارد المجال أمام تغيير فضائى دون تدخله، بطريقة آلية، عبر انتقال دانييل من مكتب التأمين العام حتى منزله. يتصادف، كذلك، مع ذروة العمل، فى اللحظة نفسها التى تستعد فيها مارى بارنيس لاغتيال زوجها. يتحول بالمى حينئذ إلى نوع من الخالق، بطريقة مشابهة للملقن فى "مدينتنا"، قادر على تجميد مجرى الحدث للحظات وحسب مزاجه.

فليكن واضحاً أن الترابط بين المستويات الفضائية يعتمد فى النهاية على الـ "grand magier"، وهو السارد، المالك المطلق للزمن والفضاء، المكلف بتنظيم الواقع فى خيال، الذى يمكنه هكذا التمثيل "دون أن يكون متضايقاً من أحد من معوقات الحقيقة"، وإخراج "دون أن يكون لديه عوق جسدى" ويكون لديه "كل قوى الطبيعة وكذلك الروح" (كايسر، ١٩٧٧، ٨١).

الفصل العاشر
مشاكل بنية: "قوالب" نصى

فى النصوص المسرحية، بصفة عامة، تتناسب البداية أو الخاتمة مع المكان الاستراتيجى الذى يقام فيه "إطار" ("frame") يفصل العالم الخيالى، الممثل، عن ذلك الحقيقى، المأهول من قبل المشاهد: فى كل عمل فنى يُقَدم لنا عالم خاص، بفضائه وزمنه الخاصين، بنظامه الفكرى الخاص، بمعياره الخاص فى التصرف، من هنا فإن "الانتقال من العالم الحقيقى إلى عالم التمثيل له دلالة خاصة كجزء من ظاهرة خلق "إطار" التمثيل الفنى" (أوسبنسكى Uspensky، ١٩٧٣، ١٢٧). هذا "القالب" سيقوم بدور المعبر إلى المعلومات الأساسية التى تشكل العالم التمثيلى Diegético (انظر، كرمود، ١٩٦٧، أو ميللر، ١٩٨٢).

سبق فى صفحات سابقة أن أشرنا إلى توجه، غاية فى المعقولية من ناحية أخرى، لوضع حضور السارد فى البداية، كنصر كاشف ومطلِق لظهور حكاية: شخص يقترح من البداية قائمة نظامية للأشياء، للأشخاص، للأمكنة، للأزمنة التى ستوضع فى اللعبة: بعد "إطلاق" السرد، ينسحب المسؤول عنه، يمحى، وهو على وعى من أن حضوره لم يعد ضرورياً. البدائة el incipit يستخدم فى "طرح الخيال على المسرح" (ديل لونغو، ١٩٩٣، ١٤٢)، لبناء عالم خيالى عبر المعلومات المختلفة التى تُدخل المشاهد فى الأراضى المجهولة للدراما.

الأعمال التى يمكننا ان نوضح بها ما قيل هى فى الواقع عديدة. "حصان الفارس El caballo del caballero (1965)"، لمونيوث، على سبيل المثال، تبدأ

بستار مرفوع، بشخص-مقدمة يصف للمشاهدين الديكور، غرفة معيشة مريحة لأسرة برجوازية، وفى الوقت نفسه يقدم الأشخاص: اسمها تريسا، عمرها ستة وأربعون عاماً، فى أنفها ثؤلولان" (١٥). لكن من أجل التعليق على هذه الحالة بشكل واسع، اخترنا مسرحيةً لرفائيل ألبرتى، هى "ليلة حرب فى متحف البرادو "Noche de Guerra en el Museo del Prado"، وتعود طبعتها النهائية إلى عام ١٩٥٦، وهى تمثل بشكل كبير أحسن المسرح السياسى لألبرتى. ورغم أن الزمان والمكان اللذين يحدث فيهما الحدث معلن عنهما فى العنوان ذاته -متحف البرادو، فى ليلة من عام ١٩٣٦-، فى المقدمة المسرحية التى تسبق "الفصل الوحيد"، المضافة فى السنة نفسها بنصيحة من بريشت، فإن ألبرتى يدخل لنا صورة المؤلف، ومن الواضح أنه "أنا أعلى" alter ego خيالية من دمه وشحمه، الذى بعد تقديم نفسه أمام الجمهور الذى سيتأمل التمثيل،وهو سيذكره بموضعه الفضائى-الزمنى ("ذلك التاريخ"، "الثامن عشر من يوليو عام ألف وتسعمائة وستة وثلاثين. بيت الرسم، نعم"، ٩٦٠) وسيعترف بالعلاقة الوثيقة الحميمة التى تصله بمتحف البرادو: "كنت أنا ريفياً بريئاً عندما تجرأت على دخول هذا البيت لأول مرة(...)، الذى كنت أعتبره حينئذ مسكنى" (٩٦٠-٩٦). فى حين أن يعرض عدة شرائح ملونة على ستار أبيض كبير تصور اللوحات التى نقلت، أمام القصف الفاشى المتفرق، إلى سراديب المتحف، يلح السارد على أن يقيم علاقة من الموازاة الاستعارية للأحداث وأبطال الملحمة المناهضة لفرانكو مع تلك التى حدثت فى أيام مايو عام ١٨٠٨: "أعضاء ميليشيا الأيام الأولى، رجال من قريتنا، مثل هؤلاء

الذين رآهم غويا يتساقطون ملطخين بالدماء تحت رصاص قوات نابليون المسلحة بالبنادق" (٩٢٦). فى هذه المقدمة-المنظر، الذى يلخص ما سوف يمَثل فى "الفصل الوحيد"، "يقوم المؤلف بإدخال ملاحظات متنوعة -جمالية، سياسية- طوال عرض الشرائح، وحينئذ يخرج من اللوحات بشكل متواتر أصوات شخوصها" (دومينك، ١٩٧٢، ١٠٥). وبهذه الطريقة يعلقون على بعض أعمال الحفر بالحامض للفنان الأراغونى وأشخاصه وأبطاله وضحايا وحشية الغزاة الفرنسيين: أشراف وعامة الشعب، طلاب وقساوسة ومجروحون، أى صوت الشعب كامل. بعد غويا يأتى بيلاثكيث، وبعد بيلاثكيث الغريكو، ثورباران، ريبيرا، تزيانو ...بعد انتهاء المرحلة الأولى من الإنقاذ، يتأمل المؤلف، قبل أن يودع، القاعات الخربة حيث يوجد فقط آثار اللوحات على الجدران: فى هذا الفضاء حيث سيجرى الحدث الدرامى لمسرحية "ليلة حرب".

ويلازم دومنيك الكثير من الحق عندما يؤكد أننا نراها مع عمل ملحمى. "محتواه غاية فى الوضوح والحسم. إلا أن أمد محتوى درامى يكون دائماً على اتصال مباشر مع الشكل الذى يعبر عنه. والكم والكيف هما وجها لعملة واحدة" (١٩٧٢، ١١٠). ومن الواضح أيضاً أنه، منذ اللحظة الأولى، أن هذا النوع من "المقدمة" exordium ، ذا الملائمة الدلالية الكبيرة، نجد أن ألبرتى، بالإضافة إلى أنه يترك جليةً هذه الصلة بين الشكل والمحتوى، يهيب بالمشاهد أن يتخذ مثله "إرادة واضحة فى التدخل الحزبى، الحماسى والشغوف" (٩٨): لهذا يدخل شخصية السارد، من أجل تفادى أى احتمال للشك، بغية توجيه المشاهد عبر الطريق المستقيم، عبر الطريق التفسيرى الوحيد الذى تقبله نوايا المؤلف.

وإذا كان رفائيل ألبرتى فى "ليلة حرب" يتدخل منذ البداية فى مسار العمل بهدف إلزام المشاهد فى التمثيل وفى شبكة المساواة ذات المعنيين. خوسيه ماريا مارتين فى "El caraqueño" يختار الحل المعكوس، أى حل ترك الحدث الدرامى يسير دون التلاعب الظاهرى لسلطة التأليف، وهو ما سوف يتضح فى النهاية، بعد التعرف على حل عقدة المسرحية، على شكل خاتمة بعد أن خيم الظلام على القاعة وسماع موسيقى روحية، يظهر جهاز عرض يضىء البطل، الإميليو، الذى يتقدم أمام الجمهور ليبلغه بالتلخيص بما حدث بعد انتحار الأب: استحالة حبه لباولا، رحيله من كاركاس، الذكرى الدائمة لأرضه الإسبانية التى يحن إليها. يُدخل الإميليو El Emilio فى العمل نوعاً من الإبعاد الفضائى-الزمنى: العمل الذى شاهده المشاهد، فى تحول نهائى مفاجئ، يحال إلى الماضى، طالما أن سارده يتكلم انطلاقاً من الحاضر ("الآن أكثر من أى وقت مضى لا أفهم باولا أيضاً"، ٥٦)، وفى الوقت نفسه يخبرنا بحنين الإميليو من "منفاه" فى فنزويلا ("الكراكاسى ... تعس فى كاراكاس (...) الكراكاسى (يريد) أن يعيش فى أرضنا نفسها ..."، (نفسه).

إلا أن هذه المداخلة لإميليو تهدف أيضاً إلى تسهيل تفسير أفضل من قبل الجمهور للعمل. الكاراكاسى الشخص الذى رمز إلى الطموح ونقص المثاليات فهم مع مرور الزمن الحقيقة الأخيرة من حياته، يحكى لنا كيف أنه شرع فى رد

اعتباره الإنسانى، وهى رحلة بطيئة "للأنسنة" عبر الكفاح التى عرفتها باولا بهذا الشكل: "لا ينجو أحد بالمال. سننجو فى بلدنا ونحن نكافح"، نفسه).

باتباع فوردى Furedy (١٩٨٩) ، نميز هنا بين طريقتين أساسيتين من التنقيط (أو، إذا فُضل، القراءة) لنص أدبى: أول طريقة، التى تجزؤه إلى وحدات فى مستوى منطقى ذاته، كى تفيد كمثال لعملية المونتاج، والثانى هو الذى سيجزئ نصاً إلى وحدات تتناسب مع مستويات منطقية، مثل حالة الأعمال التى تمثل بنية لمسرح داخل مسرح.

مؤلف المسرح الذى كان بريشت يعتبره "دراميا بورجوازياً" يخلق عالماً مدمجاً، مكوناً، ظاهرياً، من قطعة واحدة لمؤلف الملحمى يحاول جمع خليط Patchwork ... (سارّزاك، ١٩٨١، ٢٨). أمام "الكل" الدرامى، أمام السيولة العضوية والانسجام الصحيح الخاص بالشعرية التقليدية، الدراما الحديث تظهر على العكس كمضاد للنفس anti-physis الذى يسهم فيه المونتاج، كترياق حقيقى ضد أى مذهب للطبيعية، يسهم بحسم فى معمار المجموع (أو إذا أُريد يسهم فى غيابه).

ولكن فلنعد إلى الوراء لمراجعة قصيرة للتقليد التاريخى الذى يواجه ملحمة بدراما. وأمام الملحمة التى كان يجب أن ترد على عملية سببية تشمل كافة المشاهد فى كل صارم وعضوى، فى نظام حركى ومغلق يمكن أن يغلق مظهر العمل من نفسه ...(روزنفيلد، ١٩٦٥، ٢٢). و "Woyezck" بوشنر مثال لكسر

هذا القانون الأولى، إلى جانب كون ميكر، فيما يتعلق بأن فى هذا العمل "كل مشهد يكون لها عملاً صغيراً، مختصر جداً، ببناء درامى وحدث يكونان خاصين به" (توردای، ١٩٨١، ٥٤).

بالنسبة لمحطم الأيقونات بريشت فإن الحكاية الممثلة يجب أن تتجلى فى بناء "مقطع"، غير مستمر، يأتى فيه التماسك عبر إعادة بناء لاحق وثرى: يعتمد معنى عمل على المشاهد، من سيكون عليه إخضاع الخشبة لعملية مواجهة مع العالم. وهكذا فإن ترتيب الحكاية يكمن فى وجهة النظر المفروضة من كاتب المسرح فى مناسبات بفضل حضور سارد داخل الحكاية نفسها (شيتانتريتو Chiantretto، ١٩٨٥، ٥١). كشريط سينمائى، لا يقدم "حكاية بطريقة مباشرة، بلا سرد، ولكن دائماً بواسطة وجهة نظر مسيطر عليها، عين آلة التصوير" (سكولز وكيللوغ Scholes & Kellog، ١٩٦٨، ٢٨٠)، سارد يفرض منظوراً "ذاتياً" وغريباً على الأحداث التى سيتلاعب بها على هواه. ولفظ سينمائى بخصوص الإخراج يتناسب بشكل جيد مع نوع الدراما التى هى هدف هذه الدراسة، فيما يتعلق نتيجة سارد على المسرح، وهو، بطريقة أو بأخرى حسب عدد المداخلات، "ترتيب وتنظيم الأحداث" (مندلو Mendilow، ١٩٦٥، ٤٥، انظر أيضاً ٥٣-٥٤)، مسفراً عن قطيعة فى الحدث، وبالتالى تقسيمه إلى مستويات. الحكاية تقص تحليلياً على لسان سارد لأنه تطورها يتم "فى سلسلة من المواقف المنفصلة، كل واحد يُنجَز ويُكمَل بنفسه" (إيسلان Esslin، ١٩٧١، ١٩١)، فى تسلسل من أفعال البناء والمدلول المستقلة والمتناقضة فى الكثير من الأحداث. التجزؤ، ونتيجته التالية،

القطيعة مع الوحدة التقليدية للفضاء والزمن، تتشكلان بطريقة صناعية لبناء الخطاب الدرامى الذى يكتسب فيه كل جزء، كل مشهد، أهمية خاصة مثل التعليق على الحدث: "من المناسب إذن مقابلة بحسم العناصر المختلفة للحكاية ومنحها بنية خاصة، أى مسرحية صغيرة داخل المسرحية" (بريشت، ١٩٦٣، ٢٠٢). وببناء فرجة من خلال المونتاج، مع الكسر المستمر للمسار المستمر للأحداث، فإن المؤلف يلح على آلته، بمعنى أن العمل يُظهر كيف وصل إلى ما هو عليه، وفى الوقت نفسه، يقدم للمشاهد، مدفوعاً بالابتعاد عن الحدث، إمكان التأمل وتحديد موضعه فى المدلول الأكثر عمقاً فى النص، وتركيب كل جزء، أو غيابه، يبقى أكثر إدراكاً فى ترتيبه المتقطع للمشاهد، بحيث إن "الجمهور لم يُدعَ لوضعه فى الحكاية مثلما فى نهر ليدعه يحمله هنا أو هناك" (بريشت، ٢٠١).

يجب اعتبار وظيفة السارد حينئذ فى معنى مزدوج: مداخلته تفيد فى قطيعة مباشرة للحدث وتسهم، بالتالى، فى تجزئة النص، ولكن على كلماته فى الوقت نفسها أن تكون كافية لإعطاء وحدة للفصول هذا الثنائية أشار إليها دورّينمات: "عندما يتوجه المؤلف إلى جمهور فى أعمال مسرحية حديثة، فإنه يبحث عن المسرحية الأكثر استمراراً من تلك التى لن تكون ممكنة فى كتابة المسرح فى مشاهد إنه يجتهد فى حذف الفراغ بين الفصول ...(١٩٧٠، ٥١-٥٢).

لن يكون هباءً الإلحاح على أهمية متلقى هذا النوع من الدراما الذى كثيراً ما يقدم ظاهرياً فوضى تامةً. وانعدام التسلسل للمشاهد المتوالية يجب أن يثير فى

المشاهد حالة دائمة من التوتر والحذر. وفى نهاية الأمر فإن وحدة النص تعتمد عليه لأن فقط من خلال إعادة بنائه لنظام كامن لعلاقات متبادلة معقدة تقريباً يحقق العمل معناه الحقيقى والأخير.

فلنرَ باقتضاب توظيف تقنية الإخراج هذه فى مسرحية ذات فصل واحد مثل " أنشـــودة لنصف راهب Miserere para medio fraile" (١٩٦٦) ، لكارلوس مونيث، وهى خلط بارع للإبعاد الملحمى والتقنية التعبيرية، غير المعقولة تقريباً. فيها يحملنا على "زيارة من جديد" للصراع الخالد بين شقى إسبانيا، من خلال حكاية تمرد، الذى قام به خوان دى بييس ضد مذهب كارمليتاس كالثادوس. السأردان مؤرخان (١ و٢) ينتميان إلى المذهب القديم ومذهب سان خوان الجديد، ويعلقان على الحدث "مثل كورس المسرح القديم"، من الخارج، دون التدخل بأى شكل فى الحكاية التى يقومان بخلقها. وبناء هذا العمل يقوم على تبادل مستويين زمنيين، حاضر المؤرخين والماضى الذى تحدث فيه المواجهة بين الأبطال أصحاب مذهب لوس كالثادوس، ويتم الكشف عن هذا البناء على أنه مجزأ:

حاضر: مؤرخان: مقدمة: تعليق وإبعاد (١٢٠-١٢١)

ماضٍ: خطف وسجن سان خوان (١٢١-١٢٥)

حاضر: مؤرخان: تعليق مقتضب (١٢٦).

ماضٍ: محاكمة سان خوان: أ) اتهامات (١٢٦-١٢٧). ب) استجواب

(١٢٧-١٢٩). ج) ردع (١٢٩-١٣١). د) حكم (١٣٢-١٣٣).

حاضر: مؤرخون: ملخص، تعليق وانتقال (١٣٣-١٣٤).

ماضٍ : الانضباط الدائرى (١٣٤-١٣٤).

حاضر: مؤرخون: حذف زمنى واستمرار للحكاية (١٣٧-١٣٨).

ماضٍ : أشعار لسان خوان، صوت خارج النص (١٣٨).

حاضر: مؤرخون: نهاية الحكاية والخاتمة (١٣٨-١٣٩).

فى هذه المسرحية لكارلوس مونيوث يمكن ملاحظة بنية مجزأة وإيقاعية، حيث يمكن أن يحدث "الإيقاع فى أنشودة من هذا النوع" (زيللر، ١٩٨٠، ٢٧): وعلى أية حال فإن الحدث الدرامى يتكون من مناظر متوالية فى المقابلة القائمة ببعدين زمنيين للحاضر والماضى منبثقة عن حضور راهبين ساردين على المسرح.

يشير تودوروف إلى واقع أنه، فى حين أن "فى الدراما كل شيىء يوجد على المستوى نفسه" (١٩٧٥، ٧٧)، فإن ظهور "أنا" فى قصة موصومة بوجود مستوى مختلف عن باقى الأشخاص، هو السارد نفسه. وهكذا يخلق بناء من عدة طبقات روائية منظمة تسلسلياً (مستويات)، حسب مبدأ "كل حدث مسرود من قبل سارد يكون على مستوى تمثيلى diégétique أعلى مما لو وضع فى الحدث" (جنيت، ١٩٧٢، ٢٣٨).

إن ظهور سارد فى مسرح، "homme-récit" يطلق إبداع مستويات روائية جديدة، تابعة للأول، فى حركة تتوجه إلى ما هو مروى على لسان السارد

extradiegético إلى ما هو مسرود داخل السرد hipodiegético . عندما يبقى مستوى سردى محاطاً بآخر يشمله له علاقات مختلفة به (من التفسير السببى أو الموضوعى إلى نقص العلاقة)، تنتج بنية ترصيع encchassement، أى نوع من العمل داخل العمل.

وهدف هذه العملية الروائية إلى تدوروف هو تزويد القارئ-المشاهد بنص يضم داخله آلية ذاتية التأمل، لعبة مرايا حيث يكون لسرد انعكاس فى آخر، لنص فى نص وراء آخر metatexto (١٩٧١ ، ٨٥٠). يزمع مع هذا إبراز البنية الشكلية للعمل، الكشف عن الاستراتيجيات الخطابية المنتشرة بواسطة أدوات الإنتاج أو الاستقبال.

ومسرحية "آنا كليبر "Ana Kleiber، المكتوبة فى يناير ١٩٥٥ والممثلة لأول مرة بعد خمس سنوات، تثبت تحولاً فى مسيرة ساسترى. بعد أن تعب من كتابة نصوص لا يراها على الخشبة، لجأ إلى السيطرة على ما هو "حلو وحميم" ويلقى الضوء على عمل غير عادى، "دراما حب" وذكريات، حكاية سوقية قليلاً وغير بريئة من أثر الطعم الميلودرامى. ومن الناحية الشكلية فإن هذه المسرحية تمثل للمؤلف (٤١٥) عودة إلى مرحلته الأولى، وعلى وجه التحديد إلى مواقف مشار إليها فى "شحنة أحلام "Cargamento de sueños .

ومع ذلك فإن "آنا كليبر" أكثر من عودة إلى عمليات مستخدمة مسبقاً، إذ أنها فى الواقع خطوة حاسمة إلى الأمام، وهى مبنية على التكاثر، على تركيب أصوات

سردية متعددة تنشئ فى النص ذاته حكاية النص ذاتها، فى شرح لكيف وصلت آنا كليبر إلى ما هى عليه، إلى عمل درامى. وعليه فإن مستويين يتشابكان: أحدهما أولا: الدرامى، الأشخاص وحكاياتهم، والآخر: خارج الدراما metadramático تفسيرى وذاتى الإحالة، أى التأمل فى فعل إبداع خرافة.

ونتيجةً لوجود عدة أصوات ولظهور كلام مؤطر على الخشبة، تحدث ظاهرة معمار واضحةٍ ومدرّجة، ظاهرة مستويات أو إدراج عدة حكايات فى أخريات: عدة درجات منتجة تقف فى مستويات لفتح المجال بالتالى أمام السرد، اللاحق، لحكاياتها المعينة، وإن كان ذلك دائماً تحت إشراف سارد رئيس (الكاتب) وهو فى نهاية المطاف المسؤول عن العملية كلها. فى حالة "آنا كليبر" نجد أن كل الحكايات كما لو كان لها وظيفة وحيدة: التبرير المعقد للحياة البائسة لبطلتها.

ولدت مسرحية "آنا كليبر" بإرادة مهمة محطمة للأيقونات، مخالفة للتعاليم التقليدية. فالمشهد الأول غريب حيث يظهر فيه ستة أشخاص، موزعون على مجموعات من اثنين (الكاتب والصحفيون، السيد والسيدة، المسؤول والخادم فى الفندق)، يتحادثون بشكل غير منسق فى ممر الفندق، فندق الأجانب el Hotel de los Extranjeros. تتزايد الفوضى: الكاتب له اسم، ساسترى، وكتب بعض الأعمال الدرامية التى أختلف الجمهور فى استقبالها من عمل لأخر (أرض حمراء، الكمامة، فصيلة إلى الموت). وهكذا ينادى فور رفع الستار: "ماذا يعد السيد ساسترى للعام القادم؟ (٤٢١). يتوقف كلام المجموعات الثلاث فور وصول

امرأة ملغزة ذات مظهر متعب. آنا، بعد أن أتمت إجراء التسجيل تصعد إلى غرفتها، ويبدو لها أن رقمها، الستة والستون، مألوف لها. لقد ظل الجمهور يركز انتباهه أيضاً على هذه الشخصية الغامضة. وبقيت هناك مفاجأة ثالثة، ربما الأكثر أهمية: كسر النظام الاستقدامى للأحداث، وهو ما حدث مباشرةً عندما يقوم الكاتب بوقف مسار الحدث كى يتوجه إلى الجمهور ويعيد تناول الحكاية بمساعدة المسؤول، حكاية آنا كليير بعد وفاتها، بينما يتجمد الأشخاص الآخرون على المسرح. حينئذ فقط يكتشف المشاهد أن أول مشهد كان فى الواقع استعادياً، منتسباً للماضى retrospectiva، أى جزء من سرد الكاتب والمسؤول، مأخوذ من نهايته.

هذا بالإضافة إلى أن المسؤول لا يبدى على الإطلاق موافقته مع طريقة سرد ساسترى: وظيفته ستكون عبارة عن إدراج تعليقات ذات طبيعة خارجية على السرد metnarrativa، وهذه التعليقات يقبلها ساسترى عن طيب خاطر. كلا الشخصين يلازمان حوارهما بإيضاحات للحكاية، ومن خلالها يُسهل تفسير مدلولها: "ستدرك حضرتك أن هذه حكاية رومانسية" (٤٢٩)، يقول هذا الكاتب لمحدثه فى مناسبة، مستبقاً بذلك للجمهور اللهجة التى ستسيطر على حكايته وبالتالى التمثيل كله. ووضعه أمام ما يحكونه لا يمكن أن يكون أكثر من موقف مجرد شهود، مراقبين لما يفعله آخرون، وإعادة بنائه يبقى مقصوراً على ما شاهدوه بأعينهم (موت آنا أو الدفن) أو ما حكوه لهم (بقية الحكاية). وفى الواقع فإن الكاتب كسارد للتفرقة بين ماضيين heterodiegético هو الذى

يحمل ثقل السرد. ومن خلاله يكتشف المشاهد ألفريدو ميرتون، ودونه، دون حضوره الفعلى، فإن معرفة المغامرات التعسة لآنا كليير كانت أصبحت مستحيلة:

كاتب: كنت أنا وهو وحدنا، بجوار مقبرة آنا كليير. وأنا سمعت صوت ألفريدو ـ ميروتون. كان قد هدأ. كان هادئاً. كان يتكلم معها. ودعها. لقد سمعته وكلى قشعريرة قوية. (أطفئت الأضواء. نرى صورة ألفريدو ميرتون، بمعطف مرفوع الياقة واليدين فى الجيبين، يسلط عليه ضوء خافت من جهاز مصباح عرض رمادى. صوته قوى وعميق.) (٤٢٩).

وبالفعل أطفئت الأضواء وبذلك يبدأ الحكاية الثانية racconto، التمثيل المسرحى لسرد الكاتب، مونولوج ألفريدو فى دفن حبيبته آنا. ومن هذه اللحظة سيسكن الكاتب عالمين، فى تركيب مستمر. والقفزات من مستوى إلى الأقل منه مباشرةً تتميز بأثر متقن للأضواء: الأشخاص، الشخوص الذين كانوا يشكلون مستوى أولياً يبقون فى العتمة، بينما يضاء القطاع الجديد من الخشبة حيث سيحدث المستوى الثانى.

يجتمع الكاتب وألفريدو ميرتون فى مقهى حيث يبدأ الأخير فى "استرجاع معايشة" الأحداث التى جمعته بآنا كليبر. تتحول الدراما هكذا إلى تسلسل ذكريات. الآن نجد أن ألفريدو المسؤول عن سرد حكايته إلى الجمهور التى شارك فيها كبطل. والعملية هى نفسها مثل الحالة السابقة: لعب بالأضواء وبعد مقدمة مقتضبة تحدد المشهد فى الفضاء و/ أو الزمن فى الوقت نفسه الذى يستخدم

كانتقال، إذ ينتقل السارد الأدنى hiponarrador، السارد الذاتى autodiegético، من مستوى إلى آخر بسرعة تامة: "(نهض ألفريدو. حلت العتمة على الكاتب والمسؤول والطاولة والكراسى ... ألفريدو، واقفاً فى مقدمة الخشبة، ولكن على الجانب الآخر منها، تم إسقاط الضوء على صورة آنا كليبر حسب ما يصفه آلفريدو. نظرته ثابتة على النهر وهو القاعة). (...) حسناً، الحاصل أننى اقتربت منها ... (يقترب ويظل واقفاً، خلف آنا). هل بك شيىء؟ (هى لا تجيب. يبدو أنها لم تسمعه.) اسمحى لى... كنت أمر من هنا ورأيتك... اسمحى لى أن أصاحبك لحظة...(آنا تستدير.)". يدور الفصل الثانى فى قفزات متكررة من المستوى الثالث إلى الثانى. وأخيراً الثالث يفسح المجال أمام الرابع، المكون من حكاية آنا كليبر (٤٥٣) ومن حوار آنا وألفريدو المستحضِر (٤٥٨). فى بداية الفصل الثالث، الأخير، نج أن المستويين الثالث والرابع هما الممثلان على الخشبة. القفزة من الثالث إلى الثانى، الذى كان قد اختفى تماماً، تحدث فى نهاية العمل تقريباً (٤٧٢) والكاتب يمكنه أن يتذكر حينئذ، بالضبط مثلما حدث فى البداية، وصول آنا كليبر إلى الفندق ووفاتها التعسة.

اللوحة المرفقة تبين تبعية المستويات المتوالية، حسب المبدأ الأساسى للرجوع (فوردى، ١٩٨٩، ٧٥٠): كل مستوى يتكامل فى السابق، رغم أن هذه العلاقة ليست مرئية تماماً. وبالفعل فإن آنا كليبر تلعب بورقة الغموض فى هذا الاتجاه. كل فصل يبدأ دون أن يعرف المشاهد فى أى مستوى توجد الحكاية. فى الثانى يبدأ الحدث دون أى إشارة إلى المستوى، لكن سريعاً (٤٤١) ما يدع مجالاً لفهم

أن كل شيىء كان نتيجة التمثيل المشهدى لسرده: فمن المستوى الثالث تحول إلى الثانى.

فى الفصل الثالث تتعقد الأمور إلى ما لانهاية تقريباً. المشهد الأول يقدم ألفريدو فى جبهة الحرب. يليه مشهد آخر حيث نجد آنا تأخذ رجلاً إلى غرفتها. المرور من مشهد إلى آخر حدث بواسطة العملية المعتادة فى تغيير المستوى: أضواء تطفأ فى قطاع وتضاء فى آخر. ومع ذلك لا توجد إشارة إلى قيام أى شخص بالسرد. عندما يسمع الجمهور صوت ألفريدو خارج السياق off (465)، يبدأ هذا الأخير من المستوى الثانى سرده دون إشارة إلى أن المشهدين السابقين يشكلان جزءً منه. هذا الغموض نجده أوسع بعد إذا ما طرح استقلال مشهد بالنسبة للتالى: هل المشاهد مستقلة، أم على العكس مشهد يخلق الآخر؟ وبالفعل فإن المشهد الذى تتحدث فيها آنا فى غرفتها مع رجل مع وجود صوت إنذار جوى من العمق يمكن أن يكون التمثيل المسرحى لحلم ألفريدو:

جندى: حسناً، يمكننا النوم لحظة... (يتكور)

جندى آخر: نعم، يمكننا النوم. (تنطفئ النار وتخيم العتمة على الجنديين. ضوء على جزء صغير من الخشبة. آنا تدخل غرفتها مع رجل.) (٤٦٢).

الانتقال غامض. المشاهد، وهو يتأمل الآلية فى مناسبات أخرى، يملك معلومات كافية كى يقرر حول المشكلة. أصبح الشك قائماً: هل هو حلم أم واقع؟

يرى لوسيان دالينباك Lucien Dallenbach، تفسيراً لجيد Gide، "mise an abyme" "هو نسب نشاط لسارد إلى شخص سردى أخذه على عاتقه"

(١٩٧٧، ٣٠). لقد أشرنا فى سطور سابقة إلى حضور شخص الكاتب، أى الأنا الثانية alter ego لساسترى نفسه، داخل العالم الخيالى لآنا كليبر (١٩٧٥، ١٠٩-١١٠). وهكذا يظهر الـ autotematismo، تأمل الفنان حول عمله، حول مهنته، حول مسيرته الإبداعية. إلا أن عمل ساسترى هذا يظل مبنياً بهذه الطريقة عبر لعبة مرايا بارعة (jeu de miroirs) تعكس فى الخيال، والمشاهد يعرفه، ما حدث خارجها، أى خارج المرايا. ودراما الحب هذه تتفادى المخاطرة الجلية لانفتاح نحو الميلودراما عبر هذا التدريب المبعِد. وهكذا يحدث تفسير أولى، فردى، للوصول إلى النتيجة الكرب لاستحالة العثور على السعادة: العالم حارة بلا مخرج، فشل مروع، حيث "يموت البشر وليسوا سعداء".

فى مناسبتين على طول المسرحية هذا الشخص، السارد الرئيس، يشير إلى أنه ربما فى المستقبل يقرر أن يحكى حكاية آنا كليبر وألفريدو الحزينة"

كاتب: هذا لا يهم. ولكن يوماً ما قد أحاول قص حكاية آنا لحضراتكم (٤٣٣).

بالنسبة لألفريدو فإن هذه الحكاية لا تخرج إطلاقاً عن كونها سوقية، بلا أهمية للجمهور ("لا يريد الجمهور أن يسمع هذه الحكاية الحزينة. ستفشل"، ٤٣٤)، وبالنسبة للكاتب فإنها "حكاية مأساوية" تحتاج إلى حظ أحسن، وهكذا يصل إلى تخطيط بدايتها، وهى إجمالاً ليست أكثر مما شاهده المشاهدون:

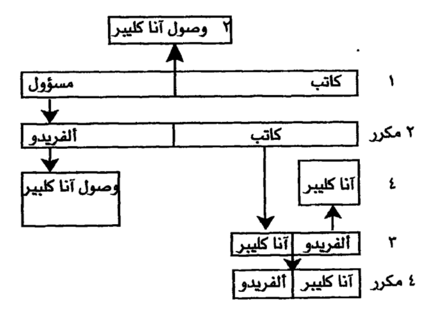
"المسرحية ستبدأ عندما تصل آنا كليبر إلى الفندق. تصعد فى المصعد، وحينئذ شخص ما فى الردهة يتوجه إلى الجمهور ويقول له ما حدث هذه الليلة. ثم تستمر فى المقابر. أنا أجدك ونذهب...، نأتى لى مقهى صغير. تسمع أنغام حقيرة، قذرة، وتبدأ حضرتك فى التذكر ..(يرتفع صوت الموسيقى ...)" ٤٢٥). الحكاية وعمليتها الإبداعية تسيران فى طريقين متوازيين أمام أعين الجمهور.

قبل أن تحل العتمة التى بها تختتم المسرحية، يعود الكاتب ليستعرض بإصرار أكبر إمكان بناء دراما حب:

كاتب: هكذا كان... بالنسبة لى فسوف أعد دراما حول قصة الحب هذه. لقد جرى فى خاطرى إنهاؤها على غرار بدئها، بوصول آنا كليبر إلى "فندق الأجانب"... هى ستدخل المصعد وستختفى فوق... حينئذ حضرتك ستبكى، مثلما فعله، بحزن لا نهاية له... وسأقول لك، مثلما أقول لك الآن، إن من الممكن أن تلتقيا من جديد وإلى الأبد...! وإذا كان حقيقياً أن الأجسام يجب أن تُبعث يوما ما... حضرتك ستشعر ببعض الراحة عند سماعى... (ألفريدو يرفع رأسه وينظر إليه بعينين مبللتين) ... وحينئذ ... سينزل الستار... (ينزل الستار.) (٤٧٥).

هذا المشهد الأخير لا يجب أن يفسر، كما فعل بعض النقاد، بالمعنى المتفائل، الإعجازى، لوعد بالبعث لألفريدو. إنه بالأحرى تأكيد قوى على الخلود. فى

إشارة إلى "ألف ليلة وليلة" يقول تدوروف: "إذا كان كل الأشخاص لا يتوقفون عن سرد حكايات، فإن هذا الفعل يتلقى تقديساً أعلى: السرد مثل الحياة" (١٩٧١، ٨٦١). أليست مسرحية "آنا كليبر" نفسها، كل واحد من تمثيلاتها المحتملة، هى التى تسمح لجميع أشخاص هذه الحكاية العيش إلى الأبد، على الخشبة؟ آنا كليبر، بعد تحولها إلى دراما مذهلة، تلعب بهذين المستويين، واقع وخيال، الحقيقة وما لا تبدوه، ولكن فى النهاية تريد اختيار الإحالة الذاتية، التأمل الذاتى. وبعد كل شيىء فإن هذه الحكاية، السوقية أو المأساوية، ليست وحيدة بل تشكل جزءً من التاريخ الكبير، من "الألم الكبير" (٤٥٨) الذى يلهب الإنسانية



رسم بيانى ١ ، مستويات سردية فى آنا كليبر

منذ بداياته السحيقة. إبعاد، وهم درامى جلى، الإفصاح عن التنوع أو، لم لا، عن متناقضات الحياة الحديثة، كلها بعض نتائج هذا الفن فى abyneوهو جوهر آنا كليبر.

كنا قد أشرنا فى صفحات سابقة إلى كيفية قيام الكتابة الدرامية لدى ساسترى، ابتداءً من عام ١٩٦٥، بالبحث عن التجريب المستمر حول الشكل الدرامى الجديد الذى كان يطلق عليه "مأساة معقدة". كتبها عام ١٩٦٦، بعد عام من "الدماء والرماد" و"المأدبة"، ومع ذلك لم تعرض حتى ٢٣ سبتمبر ١٩٨٥ محققةً نجاحاً كبيراً. وصفت مسرحية "الحانة السحرية" من قبل ساسترى نفسه بأنها "دراما محزنة drama lúgubre" (٧١) ، وهى تدخلنا حانة. "القط الأسود El Gato negro"، مسكونة "بأشباح حقيقية"، حيث إن اللغة الأكثر خشونة لها الكلمة. و"الحانة الخيالية"، مسرحية من فصل واحد، تنفرد داخل مجموع تراجيديات معقدة، حسب ما أشار إليه ماريانو دى باكو (١٩٨٥، ٨٣، ١٩٨٦، ٢٧-٢٨)، نظراً لحدثها غير المجزئ، لاستعمالها اللغة وبطلها الجماعى. هناك ثلاثة اعتراضات طفيفة يمكن طرحها، مع ذلك، إلى جانب "خصوصية" هذه الملامح "للحانة"، فى إطار مسيرة ساسترى الدرامية، وهو ما علق عليه باكو. أولاً: صلب حدث هذه المسرحية ليس مجزأً فعلياً بل مؤطر، ولكن الخاتمة هى المجزأة كما سنرى. فى المقام الثانى: فإن اللغة، التى تظهر كميزة جوهرية للمسرحية، فإنها تستخدم بشكل مشابه فى "الرفيق الغامض"، حسب ما أثبته تحليل روجير (١٩٧٧). وأخيراً: إذا كان هناك بطل جماعى فى "الحانة الخيالية"

فليس أقل صحة من أن الجزء الثانى من "أخبار رومانية "Crónicas Romanas ليدها، حسب كلمات المؤلف، "بطل جماعى مضحك وهى مدينة نومانثيا أمام الإمبراطورية الرومانية" (كاوديت، ١٩٨٢، ٥٤).

الشخص الأول الذى يظهر على الخشبة هو المؤلف، ويعلن فى الحال أمام الجمهور كسارد لهذه الحكاية، وكلسان حال ونوع من الأنا الثانية alter ego للمؤلف الحقيقى: "إننى أمثل مؤلف الملهاة / أقول لكم باسمه ..." (٧٩). من الجملة الأولى فى المسرحية، التى تضم إحالة شفافة عن الوعى الذاتى، والتى ستحدد كما سنرى بعد العمل كله، تذكر المشاهد الذى سيتأمل بأنه بالفعل يتأمل "ملهاة"، عملاً مسرحياً.

وبالتالى يزمع المؤلف وضع اتصال وثيق بين المشهد والقاعة: "أشكركم للغاية/ أن تترنحوا اليوم معى" (٧٩). ولهذا لا يشك فى أن يقف إلى جانبه، ضد السلطات "المعنية": إذا كان هذا يعتمد عليه فإن الجمهور يمكنه أن يدخن و"يشرب" ما يريد.

وبهذا الطريقة، من خلال هذه العناصر الغائبة، فإن المشاهد يمكنه أن يسهم فى "الجو" الذى سيحكم المشهد، عالم "حانة من حانات الضواحى/ حزينة ورائحتها غازية" (٩٠). هذا الوصف المقتضب الفضائى يسبق تعريفاً قصيراً، عاماً للغاية، للحكاية "داهية دموية" (نفسه).

وظيفة المؤلف فى هذه البداية، إلى جانب وضع المشاهد فى المكان المناسب، هى إدخال الفاصل الزمنى الذى سيترك المجال أمام التطور الفعلى للتاريخ: "مساء يوم سبت (وأغسطس)/تحت شمس حارقة سئمتُ" (نفسه). كما نرى فإن المؤلف يدخل نفسه فى الأحداث التى ستكون هدفاً للتمثيل المباشر، رغم أننا لا نزعم بعد إذا ما كان بصفته بطلاً أو شاهداً: "دخلت أتحدث مع لويس صاحب الحانة. لم يكن هناك ما يشير إلى ما سيحدث!" (نفسه).

والمؤلف كشخص أكثر فى العمل يُدرَج مباشرة عندما يسلط الضوء على ديكور الحانة. فى الحوار التالى، يحكى لويس صاحب الحانة آخر المستجدات فى الحى، فى الوقت الذى يقدم للمشاهد بشكل غير مباشر إلى أحد الأشخاص الرئيسيين فى الحكاية. روخيليو إلّروخو (الأحمر)، الذى ينتظره لدفن أمه لاكوسموبوليتا la Cosmopólita، ويدخل الصراع المتورط فيه: روخيليو "هارب منذ أن قتلوا ذلك الحارس المدنى فى أورتاليثا، إذ يقال إنهم يتهمونه بذلك"(٨٣). الفرق كبير بين وجهتى نظر لويس والمؤلف فى ما يتعلق بالزبائن: فواحد يرى أن الناس يأتون بحثاً عن المشاكل، بينما المؤلف على عكس ذلك يرى أن هذا العالم المنحط فى فرضيته الفنية: "من الواضح لحضرتك أنه إذا وقعت المشاكل فربما تحتاجها لمسرحياتك الهزلية ذات الفصل الواحد sainetes، ولكن بالنسبة لى فهى تثير غضبى" (٨٢).

بالعودة إلى كلمات لويس صاحب الحانة، يكفى أن نتساءل، حسب ما يؤكد ماريانو، ما إذا كانت "إحدى هذه المسرحيات الهزلية هى على وجه التحديد

مانقرأه أو نراه، فلو تم حبكتها جيداً من الناحية الدرامية يمكن أن تكون فصلاً طبيعياً" (١٩٨٨، ٢٣).

إذا ما فهمنا من مسرحية هزلية ذات فصل واحد sainete تلك المسرحية التى يصبح فيها ما هو رئيس "الفرجة الحية، فى شارع، فى دهليز، فى حانة، فى مطعم صغير، ينظر إليها من شباك" يكشارت Yxart، ١٩٨٧، ١١٤)، فإن "الحانة السحرية"، خاصةً فى ما يتعلق بالجزء الأول من التعريف، يمكن أن تدخل هذا القالب. إذا كان الطبيعى فى هذا النوع من المسرحيات هو أن الشخص فيها غالباً ما يكون جماعياً (بائعات خضار، بائعات سجائر، خياطات أو نزيلات سجون)، يستخدم لغة تتميز بوفرة الكلمات النابية أو ذات التركيب الخاطئ، بسبب التورية أو اللعب بالألفاظ، وفى المحصلة من أجل التعبير عن "الفلسفة الشعبية" لطبقة اجتماعية محددة، وإذا اعتبرنا أنه لا يوجد شيىء أو قليل من الناحية الهزلية، بمعنى أن كاتباً مثل آرنيتشس Arniches أو آخر أحدث منه مثل ألفونصو دى سانتوس، عند استخدام هذه اللغة الخاصة بالأشقياء، فإن تصفحاً سريعاً للنقاط التى فى ذيل الصفحة أو المعجم الذى يصاحب طبعة ماريانو دى باكو سيكون كافياً لقبول القرابة. ولكن من الصعب أن تحمل الأمور بأكثر من هذا. فهذا ملمح مثير للضحك، مبعِد، مثير للغرابة، يثير من خلال تراكمه الطابع المضحك، السخرية، لأبطال "الحانة السحرية".

لا يمكن تعريف أعمال ساسترى بأنه مجرد عمل مضحك sainete، نوع "موضوعى" حسب المفهوم الدرامى الأكثر تقليديةً، ملاحظة صادقة للواقع، "الإنتاج الهزلى الذى يطمح فى الابتعاد عن أية آلة" (إيكشارت، ١٩٨٧، ١١٢). فى المسرحيات التى من هذا النوع، يُفهم المشهد مجرد انعكاس للحياة، دائماً فى إطار الطبيعية التقليدية costumbrismo السطحية والخفيفة التى تريد أن تبزغ، دون التمكن من ذلك، "كوثيقة حقبة" (رويث رامون، ١٩٦٧، ٤٠٢-٤٠٤). ليس أبعد مما سنجده فى "الحانة الخيالية".

لا يريد ساسترى بأية طريقة وضع صلة عاطفية بين الخشبة والقاعة، مثيراً فى المشاهد تلك الانفعالات "المترتبة" عن التطهير. فى المسرحية الهزلية ذات الفصل الواحد sainete ، وكذلك فى التى أطلق عليها صفة الجدية sainete serio، فإن الحياة والمسرح يتساويان: كل واحد يرى نفسه فى الآخر ويمكن القول إنه لبعض المشاهدين -يجب تذكر العجوز الذى تكلم إلى "لولا" أثناء تقديم مسرحية "القميص" فى هولندا- الواحد يتحقق فى الآخر" (نيكولاس Nicholas، ١٩٩٢، ٩٤). يضع ساسترى المؤلف فى المشهد كى يتفادى أى محاولة "تعايش" بين الأشخاص والمشاهد. بالهرب من تماثل سهل وخاطئ بين كلا العالمين، فإن حضور المؤلف، مع استخدام لغة غريبة ومبعدة عن التى ليس غريباً عنها الشعر، سيؤدى إلى التذكير بالطابع المخادع للدراما كلها أكثر من أى شيىء آخر.

وهكذا فى صفحات تالية، فى نهاية المقدمة، سيودع المؤلف لويس أولاً، بالعودة إلى واقعه خارج النص extradiegético، كى يضع الجمهور مجدداً فى عملية إقصاء بعيدة عن الموضوعية المزمعة المشار إليها فى المسرحية الهزلية sainete، ويعده بالعودة فى نهاية العمل:

لويس: هل ستذهب؟

مؤلف: سأعود للظهور لاحقاً، فى نهاية

المسرحية. أرجو أن تمضوا وقتاً ممتعاً...

انتهت المقدمة. من فضلك يا رميريث:

ظلام وموسيقى" (٨٨).

الإنهاء الذاتى التفكير للمقدمة يعود إلى الفكرة الحاضرة فى أول جملة من العمل: المسرح ليس مرآة للعالم، بل إنه قبل كل شيىء حيلة، حسب ما يذكر به حضور المؤلف نفسه.

إلا أن الثابت الذى يبقى حاضراً على طول العمل كله هى المقابلة بين أشياء الحياة وتلك الأخرى التى ليست أكثر من أدب. فى "الحانة الخيالية" يضع ساسترى أشخاصه فى سياق حيوى يتفوق عليهم، وأمامه لا يفيد التمرد، وهو عالم عنيف لرجال على وشك الخضوع، أولاً: ثم التخلى، ثانياً: وواقع العالم السفلى للأشرار يتخطى الأساطير الأكثر رعباً، سواء أكانت أدبية أم لا:

باكو: (متعب قليلاً). عجباً، فأنت تضحك من كل شئ."

لويس: ماذا يمكنك أن تفعل أيها الرجل، فهذه هى الحياة؟

باكو: الحياة أو لا، فهو يثيرنى، أى أن هناك أشياء تخيفنى.

فليلقوا إلىّ بالخفافيش أو الأشباح، لكن هناك أشياء فى الحياة لا يمكننى التغلب عليها: إنها ترعبنى (١٠٩).

إلا أن الحدث "المؤطر" فى "الحانية الخيالية" يلح أيضاً على فكرة مضادة. بين الجزأين اللذين يشكلانها يقوم ساسترى بمهارة فائقة فى اللعب بالمضادات بإدخال استراحة "هى حلم كاكو" (١٣٢). فى علمه الكلى الذى تم اكتشافه، يفرض المؤلف منظوراً لواحد من الأشخاص ويدخل المشاهد فى ديكور حُلمى حيث تظهر الحانة "مزينة" بضوء لامع جداً، حيث يتنكر فى غطاء رأس نادلة ويزين عينيه بطريقة أنثوية، وكاكو يتحول إلى السيد تيبورثيو، أكثر رجال الحى ثراءً، يعطى بقشيشاً إلى كل الحضور ويدخل سجائر غالية جداً.

المؤلف جعلنا نخترق الفضاء "السحرى" للاواقع الجميل والسعيد، إلا أن الملصق الذى يمثل بداية الجزء الثانى يعيدنا بتبادل سريع وكفء إلى مأساة ما هو يومى: "الأحلام تدور قليلاً واستيقظ كاكو سريعاً على واقع الحياة" (١٣٦). الإضاءة تتحول إلى إنارة عامة غاية فى العجز. كلمات روخيليو التالية، قبل تأليف "سيرته الذاتية" أمام الجمهور المنتقى للحانة، تؤكد لعبة الأضداد بين

الحلم واليقظة، الخيال والحياة: "ما لى هو قصة (...) ولكن أى قصة! ليس قول هذا أو ذاك! لا! قصة! أى ما يعنى شريطاً سينمائياً. لكن شريط بفصله واستراحته ومسرحيته الهزلية. كل شيىء!" (١٣٦-١٣٧) أليس هذا تذكير المشاهد بما يتأمله، حكاية روخيليو إل روخو الحقيقية رغم تقديمها كواقع قاسٍ ودموى، أ فن وليس حياة؟ فى نهاية الجزء الثانى، بعد وفاة روخيليو على أيدى كاريورو، يتم التركيز للمرة الألف على هذا الخلط الكاشف من الواقع والخيال: يتحول الأشخاص بسرعة إلى صور جامدة، "كما لو كان قد توقف الشريط فجأةً"(١٥٥)، بعده مباشرة يبقى المؤلف، محرك كل شيىء وحده، مضاءً قبل أن يتوجه إلى الجمهور.

تقوم الخاتمة بدور غلق البنية "المؤطرة" التى كانت تعلن عنه كلمات المؤلف الأخيرة ولهذا يدعو المشاهد، إذا ما كان ذلك ضرورياً بعد، إلى الابتعاد تأملاً عن الحكاية التى انتهى تواً من مشاهدتها، وذلك بقتل روخيليو.

فى الواقع، مع حلم كاكو، فإن كل لحظة من اللحظات الثمانى التى تنقسم إليها الخاتمة، تقدم لنا الشفرة التى يمكن بها تفسير العمل كاملاً:

اللحظة الأولى: "المؤلف يحكى نهاية الحكاية" (١٥٦).

يلخص المؤلف موت روخيليو كى يبدأ حذفاً زمنياً مؤطراً: "يجب أن أقول أشياء أكثر عن موته/ لكن من الأفضل عدم الكلام" (نفسه). المؤلف نفسه حضر جنازته متأثراً.

اللحظة الثانية: التعليق على هرب كاريورو" (نفسه).

المؤلف، الآن متنكراً فى رجل سوقى من الحى، متحولاً إلى شقى، يواصل تلخيصه للأحداث المحددة بعد نهاية الجزء الثانى، هرب كاريورو، عبر لغة هامشية يعرفها المشاهد.

اللحظة الثالثة: "خبر صحفى" (١٥٧).

المؤلف يتظاهر بقراءة قصاصة صحفية بينما يظهر معروضاً على شاشة خبر وفاة روخيليو وهرب كاريورو، من منظور، بعيد عن الموضوعية اللازمة، يقدم رواية مشوهة للأحداث.

اللحظة الرابعة: "حكاية خوف" (١٥٧).

الحانة مضاءة بنور أحمر، بينما المؤلف متحولاً إلى أعمى بفضل قبعة ونظارة، يسرد ويغنى أغانى شعبية تحكى خوف لويس فى كل مرة يبقى فيها وحيداً فى مكان الجريمة، وصول الشبح ملطخاً بدماء روخيليو إل روخو إلى "القط الأسود El gato negro"، كرب صاحب الحانة. يفرض المؤلف وجهة النظر الحُلمية لواحد من الأشخاص، هو لويس. بينما نشهد سرد الحلم، يواصل المؤلف تعليقه، محتفظاً له وحده ميزة الكلمة: "اعطنى لأشرب يا لويسيتو" / قال الشبح بهدوء. (يقول الشبح للويس، بابتسامة بشعة، شيئاً لا يُسمع. (...)" (١٥٨).

اللحظة الخامسة: "الموت الحقيقى لروخيليو الطالى بالقصدير" (نفسه).

يتم الحفاظ على اللهجة الحُلمية السائدة فى اللحظة الرابعة، كما فى حلم كاكو، فارضاً منظور لويس: بلا حوار، كما لو كان إرشادة مسرحية طويلة. روخيليو مكبل اليدين خلفه، يطلق عليه النار تحت صوت "عظيم!" من قبل فرقة إعدام مكونة من أشباح يمثلون، بواسطة قناع، الجوع وعدم الثقافة والرعب والمعاناة والمرض والبرد. النقطة الخامسة ذات طابع رمزى جلى وتُدخل فى مقتل روخيليو عنصر مسؤولية اجتماعية يلزم المشاهد بالضرورة.

اللحظة السادسة: "يعود إلى الحالة الطبيعية" (١٥٩).

متخلياً عن دور الأعمى فى نهاية اللحظة الخامسة، يشير المؤلف إلى ترك وجهة نظر لويس: "يا لغرابة هذه الأشياء / التى تحدث هنا./ فكر لويس للتو، / وأفاق" (نفسه). بعد العودة إلى الحالة الطبيعية: يغلق لويس الحانة، وهو أكثر هدوءً يتعثر فى كاكو و"ويجره فى صرة إلى الشارع" (نفسه). إيماءات لويس تحيل إلى "حركات السينما الصامتة". اللحظة السابعة: "إغلاق الحانة ووداع المؤلف. "يرجا من الجمهور ألا يترك المكان. لا يزال هناك مشهد" (١٦٠).

هناك مزامنة sincronización تامة بين مستوى خطاب السارد ومستوى التمثيل: "ساعة الإغلاق/ وإلى اللقاء. (لويس يغلق بضربة قوية ويختفى عن

بصرنا.") (نفسه). باقتضاب يودع المؤلف بدوره دون أن ينسى أن يطلب من الجمهور أن يشاهد آخر مشهد، "إذ فيه ظرف/ ما يأتى الآن" (نفسه). عتمة مطبقة.

اللحظة الثامنة والأخيرة: "جوار طبيعى بين رجلين من زماننا" (نفسه).

فى مشهد، يشبه مسرح بابى إنكلان، كاكو وهو ثمل يُخرج باديلا من المنطقة التى كان قد سقط فيها من المسرحية. يجدان فى المزبلة سبورة مهملة فى القمامة، مكتوب عليها هذه الكلمات، لا يقدر أيهما على قراءتها: "غداً سيكون يوماً آخر"، وهو ما يعد نهاية المسرحية (١٣٠-١٣٣).

وكما نرى فى اللوحة الملحقة، فى الخاتمة يسيطر السرد على تمثل ما هو مسرود. المشهدان الأوليان ونصف الثالث مكونان فقط من خطاب المؤلف، دون أن تظهر الحانة أمام أعين الجمهور. من اللحظات الثلاث التى فيها تزامن مطلق بين سرد وتمثيل، فى حالتين (٤ و٦) يحافظ المؤلف على سيطرة العلم بكل شيىء فى كلمات وأفكار الأشخاص. اللحظتان ٥ و٨ يتمتعون باستقلال ظاهرى فقط، نظراً لأن المؤلف كلف نفسه بإدخالهم بطابعهم الرمزى، فشرح من شأنه أن يكون نوعاً من "الشخص الطفيلى" غير الضرورى. كما نرى فإن الخاتمة تأخذ فى الاعتبار التدخل الدائم للمؤلف الذى سيكون بمثابة تحذير للمشاهد كى لا ينسى وضعه الخارجى من النص، "هويته" خارج الحكاية التى يحكيها.

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
سرد	+	+	+	+	-	+	+	-
تمثيل	–	–	–	+	+	+	+	+

يستفيد ساستري، كما أشار النقد مراراً، من عملية درامية للإدغام (بيريت-ستانفيلد، ١٩٨٩، ٣٣٠)، حيث تتعارض جدلياً عناصر مأساوية ومذلة، ما هو جدى وما هو فكاهى-مضحك، ما هو مثقف وما هو سوقى إلى أبعد الحدود (دوناهو، ١٩٧٣، ١٠٥). الأشخاص الذين يتكلمون على الخشبة، بينهم السارد، يستخدمون رموزاً تنتمى إلى مقام محادثى (فيشر-ليشت Fischer-Lichte، ١٩٨٤، ١٣٩)، يقلد لهجة غاية فى الخصوصية، بعيداً عن إعطاء الانطباع بأن الخطاب المرسل من قبل أناس محددين يبدو له غير معروف، غريب. وفى الوقت نفسه يستفيد السارد من مورد أدبى، هو الشعر، ومن أجله يتخلى عن الميزات الخاصة للمحادثة، مفضلاً الإيقاع أو العرض أو الصور. فلنفكر فى العناوين والملصقات التى تقف على رأس كل واحد من الأجزاء الثمانية فى الخاتمة، وهو إثبات واضح لسيطرة السارد على المادة المسرودة.

يولى المجموع أهمية للحيلة، من خلال هذا النقل المستمر للمستويات والنبرات. وهذا التضاد الشكلى، المكون على أساس ملمح تهكمى للمؤلف، يخلق جواً من الاستغراب، من خلال تضادات قوية بين عدة أشكال تظل معكوسة فى الحال، على غرار ما قام به بريشت طوال عقود قبل ذلك فى "أوبرا الغرف الأربع" ، بوضع عناوين أعمال أدبية، شبه توراتية جنباً إلى جنب بشكل غير منسق وفى لغة خاصة.

نهاية المسرحية تلجأ إلى موضوع جهل بائعى الخردة، الأشرار، ليس في مستوى رمزى بل واقعى على الإطلاق. (رودجيرى، ١٩٨١، ١٥٨). ومع ذلك فإن روجيرّى يعطى كلمات "غداً سيكون يوماً آخر" نية متفائلة، وتأتى مضاءة ومكتوبة بين صيحات عن إسدال الستار. من الصعب مشاركة دارسة الحضارة الإسبانية رأيها. اللحظة الثامنة من الخاتمة يسخر من مختلف أنواع بائعى الخردوات ومن "البرجوازيين". "من المؤكد أن فى هذا الوقت، فى الداخل، الرجال والسيدات، تقريباً، يرتدون الأحذية" (١٦٤). إنها كلمات تختم المسرحية. كاكو قارد، إذا صح القول، على تشفير الرسالة المنبثقة عن التأمل المذهل عن الأضواء الجميلة لناطحة سحاب، ومع ذلك فهى سخرية كبيرة، وجهله يمنعه من قراءة الكلمات "المثيرة للأمل" المكتوبة على السبورة. الشكل المحتمل باب مفتوح أمام ذلك المشاهد الذى لا يريد الالتزام ولا يؤثر إطلاقاً على الواقع الحميم لأشخاص "الحانة الخيالية".

فى رغبته بإيقاظ الضمير الإسبانى حافظ ساسترى على بينة المسرحية الهزلية ذات الفصل الواحد) sainete أشخاص-نوع، لغة دارجة، أمكنة عامة كفضاءات درامية)، مثلما فعله بايى إنكلان و هو لا يزال بعيداً عن الجمالية الخاصة لهذا النوع. لقد تراجع ساسترى فى هذه المناسبة عن "التطرف tremendismo" الأيدلوجى مثل الهروب الغنائى المغرى. بفضل التغييرات التى تقوده من مستوى مضحك إلى آخر أكثر جدية فإن صورة المؤلف تعمل فى كل لحظة بازدواجية: كحافز للتأمل والمنع لتماثل للمشاهد مع ما يحدث على الخشبة، وفى الوقت نفسه تستخدم كتذكرة بالطابع المسرحى لما يتأمله على المسرح.

"التمساح الأمريكى Caimán" ، آخر "حكاية مسرحية" لبويرو بابيخو حتى هذه اللحظة هى بلا شك أقل تعقيداً فى بنائها من مسرحية "الحكاية المزدوجة للدكتور بالمى"، ولكنها تقدم مستجدات مهمة فى استخدام السارد، موضوع هذه الدراسة، إلى درجة أن ريكاردو سلبات وصل إلى التأكيد على أن هذه المسرحية، مثلما كان يحدث فى النتاج الأحدث لبويرو بابيخو (وصول الآلهة (١٩٧١)، قضاة فى الليل (١٩٧٩) ولاثارو فى الدهليز (١٩٨٦)، حيث نجد إن "المخططات المعمارية المغلقة فى ما هو شكلى تقنى" (١٩٨٨، ٤٠)، وهى ظاهرة لا يبقى بعيداً عنها بلا شك حضور سارد على الخشبة. ويلح تورّيس نابريرا Torres Nebrera بالفعل على الثنائية حكاية-تمثيل وهى العمد البنيوى لهذا العمل: "التمساح الأمريكى حكاية تكتبها السيدة فى الوقت الذى تحدث فيه (تمثل أمام أعيننا)، وهى موجهة (...) إلى قراء محتملين هم فى الوقت نفسه المشاهدون (...) لهذه الترجمة الافتراضية للحكاية المسرودة فى حكاية ممسرحة" (١٩٩٠، ٣٢٣). وهكذا فإننا نراها مجدداً بشخص-سارد (ة)، السيدة، وهى تعى بدورها ككاتبة، مما يستشف منه بالفعل أن "الجمهور يشاهد عملاً هو حكاية روائية يمكن أن تكون ما هى فى الواقع: تمثيلية مسرحية" (إيفليسياس فيخوو، ١٩٨٨، ١١٥). وبنية mise en abyme التى تظل ضمنية فى كلمات إيفليسياس هى كما سنرى أكثر تعقيداً بعد: شخص بويرو بابيخو بدمه وشحمه يكتب عملاً درامياً، "التمساح الأمريكى"، التى يظهر فيها شخص-سارد هى السيدة تملى على مسجل الحكاية "غير المعقولة والحقيقية" للتمساح الأمريكى، وبطلتها النسائية روسا

تكتب بدورها مسرحية تدور على وجه الدقة حول الأسطورة الأمريكية القديمة للتمساح الأمريكى فى ريو بردى Río verde ...

ومع ذلك يُفرض تحليل لمسألة أولية: السيدة التى تقدم نفسها كسارد جدير بالتصديق ("أنا سأسرد بصدق، ١٤) للحكاية التى يستعد المشاهد لرؤيتها، من هى فى الواقع؟، ما علاقتها بالحكاية ذاتها؟ أى إننا سنعرف، بعد تعرف anagnósis نهاية الجزء الثانى، أن السيدة هى تشاريتو Charito، وأن سردها هو الذكرى الكاشفة "لتلك السنوات الملتبسة"، ولكن رغم كونها هكذا: ما سبب إخفائها لذلك فى مداخلاتها السابقة، رغم أنها معلومة ذات أهمية كبيرة؟ ألح هنا على أننا فى النهاية، عند الحديث عن الطفلة فى ضمير المتكلم، نعلم أخيراً أن "هى" و"أنا" هما "أنا" فى كشف غير منتظر عن هويتها: "إننى أنا تشاريتو"(١٠٦).

من المؤكد أن بويرو باييخو، من وجهة نظرنا، تعامل مع عدة احتمالات فى التطوير الفعلى للدراما، فى ما يتعلق بهوية السيدة وكشخص يشارك فى الحدث الذى تشكله هى نفسها للمشاهد المنتظر. نعرف من البداية أن حكاية ديونيسيو ونيستور وروسا ليست "فصلاً" أكثر فى الكتاب يشرح حياة السيدة، وهى كاتبة ناجحة، بل هى الأكثر أهمية، الذى يستدعى تلك الحقبة البعيدة من طفولتها: "من كان سيقول لى فى طفولتى أننى سأصبح كاتبة؟ (...) فى هذا الكتاب أسعى للكشف عن كيفية بدء تكوينى، بعد ما كنت على وشك تدمير نفسى. وما يحكى

فى الفصل الحالى كان أساسياً فى حياتى. (...) تساورنى الشكوك، إذا ما كنت قد أصبحت كاتبة، فإن ذلك لسرد حكاية التمساح الأمريكى: حكاية لا تصدق وحقيقية. أنا أعرف هذا جيداً، فقد تقاسمته مع الأشخاص الذين كانت لديهم الشجاعة، ربما الحتمية، على عيشها" (١٣-١٤).

فى إطار منطق التأليف الذى يسيطر على السرد كله، تقدم السيدة حكايتها على أنها تجربة شخصية حقيقية، real-life story، موجودة فى إطار عملية بحث عن الماضى عبر الذاكرة، قاصرةً كشفها على لحظة محددة من شبابها المبكر. ومع ذلك، رغم أننا نعرف علاقتها السردية التفريقية homodiegética مع الأحداث الممثلة، فإننا نجهل من البداية سبب مشاركتها فيها. المشاهد يبدأ حينئذ بحثه، مقتفياً كل الآثار التى من شأنها أن تسمح بتماثل الأنا-السارد مع أنا-ممثل محدد. ويبدو أن إمكان "إدراجها" فى شخص تشاريتو يتلاشى عندما، وحدث العمل متقدم، لا ترى السيدة فيها أكثر من "تلك الطفلة، الجاهلة والطائشة، التى أتذكرها دون ازدراء ولا حب" (٦٣). فى بحثها الخاص، فى هذه اللعبة المحيرة، بفضل سلسلة من المؤشرات المهملة هنا وهناك، لا يبقى أمام الجمهور بد سوى طرح حل آخر، هو أن السيدة هى الطفلة المختفية، كارميلا: فى هذه الحال، على غرار ما حدث فى "الحكاية المزدوجة للدكتور بالمى"، يدفعه اهتمامه بالوقوف إلى جانب الشخصية التى تهرب، روسا: "ربما يكون قارئ ما، شارد الذهن وكثير النسيان (...) قد شكك فى أن كارميلا عادت وأننى كارميلا"(١٠٦). وبهذه الطريقة تفهم بشكل أفضل الإشارات خارج المسرحية

metateatrales "لاقتباس مسرحى" للحكاية: " شخص يعرفها أكد لى أنه من الممكن اقتباسها للمسرح. أعتقد أنه من الممكن إخراجها. (تحت المنصة Bajo latarima). عمل غير مألوف fantasmagórica وممثلة ولا حتى تبدو لى... إننى أفضل الكتاب. الشيىء الوحيد الحقيقى هو الجمهور. أو ربما لا؟ هل سيكون جمهور ظلال؟ أكبر سلطة على المسرح هى جعل المشاهد شبحاً والإلقاء به فى عالم مهلوس (١٤). على غرار ما يحدث فى "الحكاية المزدوجة للدكتور بالمى" فإن الاختراق يبقى مقصوراً على استخدام لغة وراء اللغة metalenguaje داخلية (دود Dodd، ١٩٧٩، ٤١٣) للأشخاص، وعليه فإن هؤلاء يعلقون على موقفهم السردى لمتلق ضمن عالمهم القصصى (قارئ كتاب السيدة)، دون أن يدعى صراحةً للمشاركة النشطة للمشاهد.

هذا الخطر، خطر "تشبيح afantasmar المشاهد" قائم، على غرار ما يبينه الكفاح "القوى" لبريشت ضد التماثل السهل مع أشباح الخشبة، ولكن من الفضول أن بويرو باييخو يقف إلى جنبه فى هذا العمل بواسطة الأداة الكفء وهى العملية الاستعارية للحذف الزمنى paralipsis (رايس إى لوبيس، ١٩٨٧، ٣٠٣-٣٠٤)

دوريت كوهن Dorrit Cohn (١٩٨١) شرح كيف أنه فى بعض روايات السيرة الذاتية يرى سارد، وهو غير متناغم، أن "أنا" الخاص به الأكثر شباباً والمتعلق بالماضى يبعد عن "تجسيده" الماضى بفضل تفوقه المعرفى المفترض. إنها حالة "التمساح الأميركى" العمل الذى نجد فيه أن "السرد الذاتى narrating self " يقول أقل مما يعرف.

وعادةً مانجد أن "الأنا السارد"، من حاضره وبدرجة أو بأخرى حسب درجة المعارف المكتسبة مع مرور الزمن، يتماثل مع "الأنا الشخص"، ساكن ماضٍ قصى إلى حد ما. على العكس فقد اختارت السيدة حاجزاً لا يمكن التغلب عليه، بينها هى نفسها والعالم الذى شهدها تكبر، إلى درجة أنها تخفى على المشاهد معلومات أساسية، حذف معلومة عن السارد لا يمكنها بأى شكل أن تتجاهلها: لا يكشف لنا أن السيدة هى المراهقة تشاريتو حتى آخر مداخلة لها، من التركيز الداخلى focalización، فإن التغيير يحدث عندما يبتعد الأنا-السارد إلى أبعد حد ممكن من الأنا-الشخص الذى كان يوماً ما، فى المشهد الأخير نعرف هوية هذه الساردة الذاتية autodiegética داخل العالم الروائى الذى تولّده، واقفةً فى وسط الطريق بين عالم السرد وعالم ما هو مسرود.

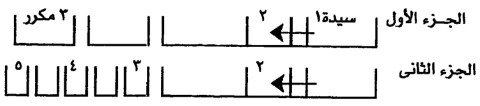
ومن ناحية أخرى فإن ساردة هذا التعزيم exorcismo للذاكرة وهو "التمساح الأمريكى" تفضل أن تترك الحدث يسير دون وقفه من خلال وساطات مبالغ فيها. إذا استثنينا المشهد الختامى، الذى تتحدث فيه، فإنها تتدخل فقط فى ثلاثة، فى الجزء الأول : الذى يدور فى فضاء وحيد (منزل روسا ونيستور)، حيث تقدم الأشخاص أو تحكى ما يفعلون أو ما يقولون، دون المشاركة حتى هذه اللحظة فى النزاع المطروح. وهكذا فى الظهور الثالث فإن أسئلتها على موقف روسا لا تجد بعد أية إجابة: "ومع ذلك هل كان هذا الأمل مستحيلاً؟ (تبتسم بغموض.) هل سنعرف ما سنخسره أو ما سنسترده؟" (٤٧).

الجـزء الثـانى: بتـغـاير فى الفـضـاءات (منزل - مـسـتـودع جـثث، قطار أنفاق-شارع) لا يؤطره السارد، يبدأ عندما تظهـر السيدة للإشارة إلى استمرار المجموع ("تلك الليلة"، ٦٣) وقبل كل شيىء من أجل إبراز غموض "شخصيتها" كساردة. ظهورها الثانى يكرر موضوعياً الشيىء نفسه. فى الثالث تصحح السيدة آراء روسا عن معاناة روفينا، فى الوقت الذى تقدم فيه مساعدة السيدة لروفينا وتقدم حذفاً زمنياً لبعض الأيام ("هذه الأيام"، ٨٠)، بالإضافة إلى تقديم الذروة النهـائيـة: "وهـكذا كـانت تقتـرب، مـدفـوعـة بالقـدرة القـوية، فـى المسـاء والليل الحـاسـمين" (٨٠). المداخلة قبل الأخيـرة والأخيـرة أسـاسـيتـان وترتبطان بقـوة بالأولى. يعـتـرف السـارد فى كـشـفـه الأخـيـر صـفـتـه الـذاتيـة autodiegética : "بالنسبة لى، نعم، لتشاريتو. تلك الطفلة الجاهلة والطائشة التى وصفتها كما لو لم تكن أنا،(...). "ربما يكون قـارئ مـا، شـارد الذهـن وكـثيـر النسـيـان (...) قـد شكك فى أن كـارمـيلا عـادت وأننى كارمـيلا. أنا تشـاريتو: صـديقـة الطفـولة لم ترجع إطلاقـاً" (١٠٦). هى كـانت فى الماضى تلك الطفلة تشـاريتـو، ضـحـيـة اغتصاب قـاس، هى نفسـها التى ستتحـول بعد قليل هكذا إلى الزوجة الثانية لنيستور، مما ساعدها بلا شك فى إعادة بناء الحكاية، مبررةً المعرفة المشابهة لبعض المشـاهد التى حكاها لهـا أحـد الأبطال الثـلاثة.: "واجـهت غـضب أبوى، ذهـول الحى، الفـارق الكبـيـر فى السن، تزوجـتـه منذ سنوات. (تنظر إلى الجـمـهـور.) مـعـاً واجـهنا المصـائب التى لحـقت بنا منذ ذلك الزمن، وسنواصل

مواجهة من يقابلنا" (١٠٧). كفاح تشاريتو ونيستور حسم إيجابياً مع مرور السنون. فمعاً واجها بشجاعة "المصائب التى لحقت بنا". لقد فضلا الكفاح قبل أن يهزمهما الحضور الذى لا يطاق لشبح.

عملية الحذف، موجهة أكثر إلى الجمهور منه إلى قارئ الفصول الأولية من القصة التى تكتبها السيدة، تثير صدام المشاهد مع واقع الحكاية. هذه المداخلة الأخيرة تقدم أيضاً النظرية التى يدافع عنها بويرو باييخو فى "التمساح الأمريكى"، بعد أن تقبل الجمهور خطأً وخيماً، مفككاً معادلة غير دقيقة "هروب" = " تأمل". والمؤلف، على لسان ساردة، يقف إلى جانب نيستور، الشخص النشط، الذى لا يضعف إطلاقاً، ولا فى أسوأ الظروف، رغم أنه لا يعتقد (وهذا هو السبب على وجه الدقة)، كما يقول ديونيسيو، فى "آمال مستحلية" (٥٣). فلنفسح المجال أمام صوت السيدة: "أشخاص نيستور هم الذين يساندوننا، وأنا أعرف هذا. إنهم الصحة والروح مقابل اليأس والانتحار" (١٠٨).

ومع ذلك فإن بويرو باييخو، ينأى عن المانوية maniqueísmo الرخيصة، لا يزدرى روسا، "قوة مضيئة أخرى دونها لا يمكن للتمساح الأمريكى أن يُهزم بشكل نهائى" (١٠٨)، إنها قوة الحب. ويبدو موقفه إلى حد ما مصالحاً، رغم أن بويرو باييخو فى عمقه يؤكد أن النشيطين فقط هم الذين يستحقون احتراماً كاملاً وحقيقياً: "دونهم لكان قد ابتلعنا التمساح منذ زمن" (١٠٨).



إذا كـان لدى بالى فى "الحكاية المزدوجة..." فـضـاء مـحـدد، ففى "التـمـسـاح الأمـريكى" مثلما فى "هـجـوم ليلى" ، نجد أن الإضاءة هى العنصر الذى يؤدى إلى "خلق فضـاء"، بإدخال الشخص-السارد فى كل حالة بواسطة لعبة ضوئية بارعة. عندما تتدخل السيدة، يسلط الضوء عليها فقط، فى حين أن باقى الخشبة يبقى مظلماً، على غرار ما يحـدث على سـبيل المثال فى المداخلة الرابعـة من الجـزء الثانى. وهكذا يلفت الانتباه إلى صورة السارد ويتم التوصل إلى أن يضل بصره للحظة عالم ما هو مسرود. هذه التقنية تسمح أيضاً بأن لا يظل السـارد رأسياً فى جزء من الخشبة بل يمكنه التحرك فى كافة الفضاءات دون أن يكون مجبراً. السارد يؤثر وهو قطعة أساسية، فى معالجة الفضاء المسرحى.

حكاية "التمسـاح الأمـريكى" تقع فى عام ١٩٨٠ ("حكاية التمسـاح الأمـريكى حـدثت منذ سنوات طويلة: فى عـام ١٩٨٠"، ١٤)، أى تقـريبـاً فى اللحظة التى يحضـر فـيهـا المشـاهد أول عـرض (١٩٨١)، فى حـاضـره الحقـيقى. زمن فـصل السـرد يحدث مع ذلك فى مستقبل المشاهد، نحو عام ٢٠١٠: تشاريتو عمـرها أربعة عشر عاماً (٣٠) والسيدة حوالى "خمسة وأربعون عـامـاً" (١٣). وبهـذا يقام جدل زمنى فى التـمثيل يعزز المشاهد كى يكون مـتلقـيـاً لطرفى القطعة: اليـوم الحقـيقى (أمس السـيدة عندمـا كانت تشـاريتو) وغده المحتمل (اليوم الخاص

بتشاريتو عندما أصبحت السيدة" (توريس نيبريرا، ١٩٩٠، ٣٢٤). إننا بصدد إبعاد المشاهد عن الحكاية المسرودة، بتقديم منظور تاريخى أكبر له.

يترك الجمهور، تحت تأثير السرد، اللحظة التاريخية التى يعيش فيها كى يتزود بمنظور تاريخى كافٍ، لأنه بهذه الطريقة، من المستقبل، سيحكم بشكل أفضل على حاضره، محولاً هذه السنوات الصعبة وغير الآمنة للانتقال إلى فترة قد وقعت، بعيدة.

السارد فى "التمساح الأمريكى" ليس بؤرة العمل. تتصرف روسا فعلاً كمسلط focalizador للحدث، أكثر من السيدة، بواسطة عمليتين أساسيتين:

أ) كثيراً ما تغزو الخشبة أصوات خارج السياق لكارميلا وروسا، حيث تسمع حوارتهما فقط من قبل روسا نفسها التى تبقى شاردة ("روسا تنتظر إجابة حميمة لا تصل"، ٤٠) والمشاهد، بعد تحوله إلى سامع مميز للخطاب الذهنى للبطل.

ب) الحالات السابقة عادةً ما تصاحبها أداة تكميلية: الضوء الأزرق المكثف القادم فى الشباك الصغير فى عمق الغرفة، ليحل الوضوح المائل إلى الرمادى والشاحب الذى يملأها، ويضاء فقط عندما "تشعر روسا أن لديها هوس بالذكرى التى هى محور حياتها" (٣٣).

الفصل الحادى عشر
أشكال "تأملية"
وسارد فى المسرح



فى قصة لخورخى لويس بورخيس معروفة للجميع، يقدم السارد لنا ابن رشد مشغولاً فى العمل الممتع الخاص بالتعليق على "فن الشعر" لأرسطو. "فى العشية كان قد توقف أمام كلمتين فى مطلع الكتاب، كلمتان مثيرتان للشك، هما مأساة وملهاة. كان قد عثر عليهما سنوات خلت فى كتاب ثالث البلاغة: لا أحد فى الإسلام خمن ما يعنيانه" (١٩٨٠، ٧٠). حضور هاتين "الكلمتين الغيبيتين" يضايق ابن رشد الذى يوقف ريشته ليشرد مع ضوضاء لعب أطفال شبه عراة. " واحد، يقف على كتفى الآخر، كان يقوم بدور المؤذن: العينان محكمتا الإغلاق، ويؤذن "لا إله إلا الله" (...) دام اللعب قليلاً: كل واحد كان يريد أن يكون المؤذن، لا أحد يريد أن يكون الحضور أو المئذنة" (نفسه). قصة بورخيس مزدوجة القيمة، فهى تخبرنا بموقف جمالى محدود حيث لا يمكنه منه فهم فائدة المسرح بينما "يمكن لحاضر واحد الإشارة إلى أى شيىء، مهما تكن معقدة" (٧٤)، ولأنه فى الوقت نفسه ينور سذاجة بن رشد عند عقد موازنته التهكمية بين جهله بمدلول المسرح وتأمله للتسلية اللهوية للأطفال.

عند التوقف أمام تعريف هويزنيجا[1] الشهير سنجد الكثير من نقاط الاتصال بين المسرح واللعب: فكلا المفهومين يحيلان إلى سبل معرفة (تسمح بتشكيل

١- "اللعب، فى جانبه الشكلى، عبارة عن حدث حر ينفذ بصفته هذه ومدرك على أنه خارج الحياة، ولكن رغم كل شيىء يمكن أن يمتص اللاعب بالكامل، دون أن يكون فيه أى فائدة مادية ولا يوجد فيه فائدة قط، وينفذ الحدث فى إطار زمن محدد وفضاء محدد، يتطور فى نظام خاضع لقواعد ويعطى قاعدة لتداعيات تميل إلى الالتفاف بالغموض من أجل البروز عن العالم المعتاد" (١٩٨٧، ٢٦).

وتفكيك واقع مـخلوق، تحليلهـا، والوصـول هكذا إلى "الأنا"، ولكن أيضـاً إلى "الآخر")، فمسرح ولعب يخلقان "مجال لعب ذاتياً" ومغلقاً، كلاهما يقومان على "تحقيق إحلالى"، ينسخان شيئاً، دون السعى لإعادة إنتاج خالص أو دقيق للواقع ("يخرج شيىء أجمل، سامى أو أخطر مما هو عليه فى الواقع"، حسب هويزنجنا Huizinga، فى كلا الحالتين، أخيراً إن هناك فى حالة ضمنية "كما: لو بدونه لا يفهم أداءه. وعن حق يقول بافيس إن الوصف القانونى "للمبدأ اللهوى" الذى قال به هويزنغا يبدو فى الواقع مفهوماً للعب المسرحى: "لا ينقص هناك لا الخيال ولا القناع، ولا الخشبة المحددة ولا التقاليد" (١٩٨٣أ، ٢٨٤). حتى بعد قبول الفصل المادى بين الخشبـة والقـاعـة، الذى لا وجـود له فى تجـريب مـسـرحى مـثل الـ happenning، الذى يتطلب لنجاحه وضع جماعة مشاركة. يدخل بافيس عنصر التلقى المسرحى كأساسى فى الحفاظ على روح اللعب: "لا يوجد تمثيل مسرحى دون اشتراك الجمهور، والعمل يملك إمكان النجاح فقط إذ لعب المشاهد اللعبة، أى إذ قبل القواعد ولعب دور الذى يعانى أو الذى يخرج غاضباً من التجربة" (٢٨٤). هذا المفهوم المحتضر للتلقى يكمن بالفعل فى الكثير من التعاريف اللهوية للفن، القـائمـة على فكرة المشـاركـة: كل لعب يتطلب دائمـاً، حـسب غـادمـر Gadamer، لعباً– ما يعنى حضور أحد يصاحب بالنظرة أفعال اللاعبين. اللعب يلغى أى فصل بين مراقب وما يحدث أمامه، وهذه الرغبة فى إشراك الجمهور بشكل فاعل، كمساعد مبدع للفرجة، بطريقة معترف بها، وهو "أحد الدوافع

الأساسية". ويمكننى القول كذلك إنه أحد أسباب المسرح الأكثر انتشاراً فى المسرح الحديث، من بيراندللو حتى بريشت، ومن لوركا حتى بويرو باييخو (غادمر، ١٩٩١، ٧٠). وبالفعل فى المسرح، كما هو فى الفن الروائى المعاصر (بورخيس، روب-غرييه أو كينو)، توجد أعمال حيث يعى الجمهور فعل القراءة، الدروس، التلاعب الذى يتعرض له. خشبة المسرح تتجلى كلعبة استراتيجيات دائمة موجهة إلى صورة المشاهد. فى مثل هذه المسرحيات نجد أن المشاهد هو أيضاً لاعب-مشارك عليه أن يكون قادراً على "عدم الضياع فى الكتاب"، على العكس، كل ما يقدم له (أشخاص، حبكة، لغة)، يجب أن يستقبل كعنصر "غاية فى الإشكالية "Highly problematucal (بروس Bruss، ١٩٧٧، ١٥٣-١٥٤). كيف يدرك وجود مثل هذه اللعب؟ فى الكثير من الحالات من خلال كسر الحدود الممنوعة بين ما هو واقعى وما هو خيالى. هذا النوع من اللعب عادةً ما يستخدم أنواعاً يمكن التبوء بها، بغية توضيح الانحرافات أكثر، المبالغات الاستطرادية، المقاطعات، التلقى، الحشو غير اللائق. يظهر المسرح توجهاً مفتوحاً نحو الإحالة الذاتية، أحد هذه المعالم التى تلغى الوهم وتروج ظهور عمل واعٍ ذاتياً autoconsciente (بروس، نفسه).

غير أن نقاط الالتقاء بين المسرح واللعب المنبثقة عن دراسة هويزنغا تهدف إلى ما هو أبعد من ما قيل حتى الآن هنا. عند البحث عن جوهر ما هو مسرحى يضع جوزيت فيرال Josette Féral خصوصية الخيال المشهدى فيما يتعلق بمعلومات الممثل واللعب... (١٩٨٨، ٣٤٤). وجوهر المسرح نفسه يقف حول هذه

القطبية الثنائية الأساسية بين الحياة العادية والهروب نحو ما هو خيالى. فى كتابه "بنية النص الفنى" يلح لوتمان كثيراً على أن الخيال الأدبى، مثل ما فى اللعب، نجد مستوى مزدوجاً للسلوك. تتطلب قواعد اللعب من المشاركين فيها مهارةً تظهر فى بعد مزدوج، لأن "الذى يلعب عليه أن يتذكر فى الوقت نفسه أنه يشارك فى وضع تقليدى -ليس حقيقياً- (الطفل يتذكر أن النمر لعبة ولا يخاف منه) وعدم تذكره (فى اللعب يرى الطفل أن النمر اللعبة حى)" (لوتمان Lotman، ١٩٨٢، ٨٥). جزء من لذة اللعب عبارة عن المرور بسرعة على النظام التقليدى المعروف الذى يحكم اللعب. لقد ميز هويزنفا هذه الثنائية: ممثل المسرح (والمشاهد أيضاً، نضيفه نحن)"ينكب على التمثيل، على الدور الذى يلعبه" (١٩٨٧، ٣٢)، ممارساً اللعب ومع ذلك دون أن يعرف أنه يلعب. هذا الحدوث المتزامن لتصرفين، هذا التركيب لتصرف عملى وآخر تقليدى، وهو خاص بالتصرف الفنى، يؤثر دون شك على إحدى الموازنات الأساسية للسيميولوجية المسرحية، هى الامتناع denegación .

كلنا نعرف المفهوم، وبشكل خاص من خلال دراسات آن أوبرسفيلد. إذا عرفنا الامتناع على أنه الخاصية التى من خلالها فى الاتصال المسرحى "يعتبر المتلقى الرسالة أنها غير-واقعية أو بالأحرى غير حقيقية" (١٩٨٩، ٣٣)، فقد يستطيع البعض أن يستنتج أن الشيىء نفسه يحدث مع رواية أو قصة قصيرة. الاختلاف الكبير يكمن فى أنه فى المسرح نرى فى المكان المشهدى رسالة واقعيةً محددةً، عدة أشياء أشخاصاً حقيقيين لا يشكك أحد فى وجودها. وعليه فلدينا أشياء

وأشخاص، كرسى وممثل، على سبيل المثال، موجودان أو غير موجودان. "كرسى موضوع على المسرح، تقول أوبرسفيلد (نفسه)، ليس كرسياً-فى-العالم"، "إنه كرسى ممنوع"، مرفوض للمشاهد. الحدث المسرحى حقيقى، المشهد يظهر "هنا" و"الآن" محددين، لكنهما موسومان بعلامة إنكار: الممثل هو سيخيسموندو وفى الوقت نفسه ليس هو. لهذا فإن "الامتناع" نفى للواقع المسرحى كحقيقة: "إنه موجود، ولكن ليس حقيقياً" (١٩٨١، ٣١٢)، المشاهد يرفض منح وضع الحقيقة إلى الواقع الذى يحدث على المسرح. فيه تكمن أيضاً لذة المحاكاة : mímesis "إنه مدهش أن يكون كما لو كان حقيقياً، ولكننى أخرج نفسى، مشاهداً محذّراً، ليس حقيقياً" (أوبرسفيلد، ١٩٨٠، ١٣). آثر الواقع الخاص بالمسرح له نتيجة هى الامتناع، ودونه لا يفهم شيىء مما على الخشبة. ولكن حسب ما قيل (اللائحة المزدوجة التى أشرنا إليها أعلاه)، يحدث كذلك فى تمثيل سلسلة من صراع الأضداد يحملنا، كما فى سبب دائم perpetum mobile، من الأراضى الداخلية إلى الخارجية للخيال: الخيال المسرحى يمكن أن لا ينغلق عليه، الممثل يمكن أن يزيل القناع عن شخصه كى يكشف عنه مباشرةً للمشاهد، فى تذبذب دائم بين التعرف على علامات المسرحة وامتناعها اللازم. الخشبة تتأرجح بين أثر الواقع (تلعب) والأثر المسرحى (يعرف اللعب)، "مثيراً التماثل والتباعد بشكل متادل" (بافيس، ١٩٨٣ أ، ١٢٢). ومن مسافة نفهم هذا الموقف النقدى للمشاهد، هذه القدرة "على مقاومة الخيال المسرحى" الذى يتجلى "يبدو للمشاهد شيئاً بعيداً عنه، بحيث لا يشعر أنه ملتزم انفعالياً ولا ينسى فى أية لحظة أنه موجود أمام

خيال" (١٤٦). من وجهة نظر الامتناع denegación فإن المسافة ذاتية فى الفن المسرحى، تتحول إلى معيار مغاير ولهذا متعلق بالتلاعب.

فى كتاب حديث ظهر لها تذكر إيسابيل بارائيسو Isabel Paraiso أن الخيال المسرحى (الخيالية la ficcionalidad) تسترد تزامنياً آليات متناقضة من الخيال ilusión وعدم الخيال، من التماثل (الانفعالية المماثلة) والمسافة ("قوة ثانوية تبدأ بالمشاهد لتؤثر على النص وتسمح بتمييزه كمحاكاة فنية، بالتالى عالم خيالى مفصول تماماً عن الواقع"، ١٩٩٤، ١٧١). بن شيم Ben Chaim يشرح هذه الآلية بالكفاءة نفسها: "هذه الصفات التى تجعل الشيىء يبدو مثلنا (أنسنة) يسحب الشيىء نحونا، هذه الجوانب التى تميز الشيىء عنا وعن عالمنا الحقيقى (معرفة للخيالية an awareness of fctionality) تدفع الشيىء بعيداً عنا" (١٩٨٤، ٦٧). والتوتر بين هذين القطبين يؤثر على خلق مسافة ويحدد كل أسلوب خاص. مستواه الأدنى (مسافة صفر، حسب بافيس) سيتحقق من خلال تماثل داخلى (اندماج مع الشخص) وحد أدنى من الوعى الذاتى الخيالى (إنه ما يطمح إليه أى عمل واقعى). الحالة المعاكسة (مسافة قصوى، أى ما يعنى أنسنة دنيا وأقصى وعى خيالى)، هو مجال المسرحية الهزلية la farsa .

تقوم المسارات الجديدة للمسرح المعاصر على تراخى الامتناع من خلال وضع مسافة قصوى: نشاط المشاهد يقتصر على مشاهدة عرض يُقدم له على هو عليه. أوسكار بوديل Oscar Budel، على النصب التذكارى لإدوارد بولوغ

Edward Bullough، يشدد بالفعل على كيف أن "الدراما الحديثة (تعبيرية، مستقبلية أو سيريالية) توقظ المشاهد من "حقبة الخيال" "illusinoist period" (١٩٦١، ٢٧٧)، بمهاجمة الجذور نفسها للتقليد المسرحى. وعلى وجه الدقة فإن اللعب بالمسافة يتكون من هذا، فى إمكان أن تعود قصية لمشاهد الحدث المسرحى الذى يتأمله، بحيث يراه كعمل فنى وليس مباشرةً "كجزء من حياة" على الطريقة الواقعية-الطبيعية (نيوبرى Newberry، ١٩٦٩، ٢٨٢-٢٨٣).

فى مطلع القرن العشرين كان يراد للمسرح الحديث أن يسجل فى داخله أى سلسلة من مؤشرات المسرحة-مثلما يحدث مع التجزيئية- حيث يبحث كل من قطع العلاقات سبب-أثر (الـ Stationendramaالتعبيريين) ، الألعاب الزمنية (Priestley) ، المسرح فى المسرح (بيراندللو)، مورد سارد على خشبة (بريشت)، الاستدعاء المباشر للجمهور (ويلدر)، كلها تبحث عن وضع محاكاة مضادة contramímesisفى المشاهد. كلها آثار مسرحية لا تخفى بعدها اللهوى والاصطناعى، وهى رغم غرابتها بخصوص المنظورات المعتادة للنوع تشير إلى التقنيات والعمليات الفنية المستخدمة. وبهذه الطريقة فإن النص يمكن أن يصل إلى أن يحتوى أدواته التفسيرية الخاصة به، فى أمكنة أكثر تميزاً، ويصبح خطاباً اصطناعياً خارج اللغة، لديه رغبة عازمة على تدمير "الجدار الرابع" من الخشبة. مع ظهور هذه اللعبة من الدرجة الثانية "jeu au secon dégre" يدرك المشاهد أن الأشخاص لا يتحدثون ولا يمثلون بذاتهم، بل من خلال بفضل deux ex machina، ممثلاً فى سارد (شميلنغ Shmelling، ١٩٨٢، ١٦). هذه الطريقة

لوضع وعى جمالى لمستوى تأليفى على المسرحة، الأكثر خصوصية للفن الروائى أكثر منه للجنس المسرحى، تُخضع الخيال المسرحى لتقليص سخرى (درجة صفر؟). الحبكة التى لم تعد تفهم على أنها محاكاة mímesis حسب طريقة المأساة الكلاسيكية أو الدراما الطبيعية، تُعرض كأداة خالصة.

ليست هناك ضرورة للإشارة إلى أن خلق المسافة القصوى يجعلنا نسقط بشكل كامل فى المجال الأكثر صرامة لخارج الخيال .metaficción وخارج المسرح metateatro يلفت الانتباه دائماً إلى الحالة كأداة، كاشفاً تقاليد فارغة بكل المعنى، وحاملاً مشاهده على التشكيك فى العلاقة بين الخيال والواقع: كاشفاً بناء الخيالية، مثل هذه الأعمال تكشف أيضاً " خيالية ficcionalidad العالم الواقعى، "واقع" العالم الخيالى (انظر Waugh، ١٩٨٤، ٢). ربما يكون لويجى بيراندللو المؤلف المناسب، فى إطار الكتابة الدرامية الحديثة، لنمذجة هذا الوعى التأملى الذى يمتد حتى الجوانب المسرحية للتصرف اليومى. ومسرح بيراندللو، هذه الخشبة العارية التى توصف فى الإرشادة الأولية لمسرحية "سبعة أشخاص"، تقدم للجمهور خالية من أى سحر، مشككةً فى كل ما هو طبيعى للمحاكاة المسرحية، ومشددةً على "طابعها الزائف والاصطناعى" (لوبرينى وكويباس Luperini y Cuevas، ١٩٩٢، ٣٦)، ليصبح هيكلها الفنى شفافاً. وكانت ميزات مسرح هذا الكاتب الإيطالى موضع تعليق من قبل أورتيغا فى فقرة خالدة، تذكر بكثرة، من "العودة المعكوسة"، أحد فصول كتاب "la deshumanización del arte" حيث ينبه إلى الصعوبة التى تواجه الجمهور كى

تتعـود الرؤية على هذا المنظور المقلوب. يبحث عن الدراما الإنسانية التى يضعفها، يسحبها أو يسخر منها، واضعاً فى مكانها -هذا فى المقام الأول- الخيال المسرحى نفسه، كخيال". والجمهور لا يعجبه "الغش اللذيذ للفن، الذى يصبح أكثر لذة عندما تتجلى بنيته المغشوشة" (١٩٤٧، ٣٧٧).

والفن ذو الوعى الذاتى autoconsciente، وهو مضاد للواقعى بشكل جلى، يعرّف نفسه بأنه أداة ويريد أن يعرض نفسه بهذه الصورة أمام جمهوره، بغية الكشف عبر عملية استغراب عن عمليات قديمة. ينظر العمل الفنى نحو الداخل ويجد فى أنه نفسه هو محتواه. تفرض الجوانب ذات الإحالة الذاتية للنص على متلقييه، كاشفةً الأهمية ليس فقط عن طريقة بل أيضاً عن كيفية وصول هذا النص إلى سلطته (هاملين Hamlin، ١٩٨٢، ٢٠٦). والمسرح ذو الاكتفاء الذاتى، ذو التأمل الذاتى والإحالة الذاتية، خارج المسرح metateatro، يبحث عن القطيعة مع الوهم الدرامى، بجعل متلقييه مشاركين فى أن ما يرونه فن، أى خيال، بحرمانهم من الملجأ السهل لتماثل سهل مع العالم الذى يسكن الخشبة، باجبارهم على اتخاذ موقف أكثر نشاطاً وانتقاداً مع ما يُعرض هناك. يقول فيسوانتان Viswanatan إن "الإقصاء يتطلب التشديد على المشاغل الشخصية أو العاطفية أو النفعية، وعى العمل كأداة: مقتضبة تخص مجالاً نقدياً يتعارض مع ردود فعل وهم التماثل (٢٦٢). تكن حداثة المسرح الجديد على وجه الدقة فى خلق المسافة القصوى (over-distance حسب بوللوغ Bulloughوبوديل Budel) التى كانت تميز لأورتيغ أن فن الطليعة، بعيد عن عملياته المختصة بالتماثل

الموضوعى والخيال الواقعى، الموجه فقط إلى الأقلية المنتقاة التى يمكن أن تحقق هذه الطريقة من الاستقبال المبعد.

سواء أكان بواسطة الإلغاء الجذرى للحد بين اللعب والواقع (بيراندللو) أو من خلال إظهار ملحمى (وايس، مثل بريشت من قبل) يتطلب الوصول إلى مشاركة أكثر نشاطاً للمشاهد، مثيراً فيه نشاطاً تأملياً يحمله على التشكيك فى أسس علاقته مع العالم الذى يجب أن يضع علاقة مسافة نقدية خصبة. ومع كسر الحدود الخيالية يثار المشاهد كى يعيد النظر فى موقفه إزاء عالم اجتماعى قيمه غير مستقرة ونسبية.

والمشاهد الجديد فى إشارة إلى مسرح بريشت، حسب ألتوسير ، وهو يشبه الممثل الذى يبدأ عمله عندما ينتهى العرض، كان بريشت يزمع إلى حد ما إلى دعوة المشاهد إلى عملية تأملية كان من الواجب أن تبدأ فى لحظة تلقى العمل نفسها. الأعمال الملحمية لا تُقَدّم على أنها تامة وكاملة بل تبقى فى كل لحظة فى حالة ولادة in statu nascendi ، من هنا كانت "مشاركة المتلقى البناءة" (بافيس، ١٩٨٠، ٧٢)، متلقٍ يقوم من خلال عدة تفسيرات بمصاحبة المؤلف فى عملية إنتاج المعنى، بهدف تعديل العالم. فى هذا الجدال المستمر بين العمل والمشاهد، كلما كانت المسافة بين القاعة والخشبة كبيرة فمن السهل إثارة التأمل المراد حول الأحداث الممثلة، ولهذا فإن بريشت يبعد عن الواقعية، عن إعادة البناء الوهمية للواقع، من أجل الكشف عن آليات الخيال كاملةً. وعلى غرار ما يؤكده بارت، فمن

الضرورى بالنسبة لبريشت إقامة مسافة بين الدال والمدلول: فى مجتمع مختل، يجب أن يكون الفن "anti-physis" ، أن يقطع بنقده أى احتمال للوهم. "على العلامة أن تكون تعسفية جزئياً، ودونها نعود للسقوط فى فن للتعبير، فى فن خيال جوهرى" (بارت، ١٩٧٠، ١٠٦). فى مسرحه يتم التعامل مع منظور "محرر من الوهم" وهو ما تحدث عنه فينك Fink (١٩٦٦، ١٠٣-١٠٤) بالتعليق على الأفكار الأفلاطونية عن الشعر: فهم وقبول اللعبة المسرحية تحت منظور الإبعاد، وبه لا يفقد المشاهد هدوءه ولا يتدهور. ومسرح بريشت، المسرح الحداثوى، يطالب بنظرة "محررة"، بعيداً عن السير وراء الحماسة أو الوقوع تحت تأثير الصورة المزورة للأشياء، ترى المسرح بطريقة أكثر نصاعة، أكثر نقداً وعدم ثقة، أكثر بعداً. من هنا جاءت الوفرة فى مسرحه للآثار التى ميز بها التقليديون، تحت اسم parábsis، الملهاة: وقفات، أحداث فصلية خلط أساليب (محاكاة ساخرة). يجب ألا ننسى الحكمة التى ترى أن العالم ملهاة لأولئك الذين يفكرون، ومأساة لأولئك الذين يشعرون، أو تفسيراً لجملة شارلى شابلن "الملهاة حياة مرئية من بعد، والمأساة حياة مغلقة" (نقلاً عن ليفين، ١٩٨٧، ٩).

ربما بسبب التعقيد الخاص للكلام المسرحى، يمكن التيقن من نقص الدراسات الدرامية المخصصة للعمليات الخارج المسرحية metateatrales. ولسوء الحظ فإن الرواية استحوذت بالكامل تقريباً على موضوع الأدب التأملى، ذى الوعى الذاتى أو "النرجسى narcisística". وفى هذا الإطار يمكن أن نقرأ فى الدراسة الأساسية لروبرت الترم أن القصة ذات الوعى الذاتى "تزدهى

نظامياً بظرفها الخاص بالأداة..." (١٩٧٥، ١٠-١١). وبالفعل فإن خارج الخيال metaficción تيار أكثر داخل توجه واسع للفن المعاصر الذى يشير إلى اهتمام ثقافى متنامٍ فى الطريقة التى يعكس فيها الكائنات الحية فهمهم للأشياء، فى الوقت الذى يعيدون فيه بناءه. يبتعد الفنان عن الشيىء المخلوق، فى الوقت الذى يظهر فيه أولاً: ضيق صلته به وثانياً: سيطرته التامة، حذقه.

وقد عرف المسرح عبر المسرح metateatro عادةً بأنه مثل ذلك المسرح الذى يتكون من نفسه كأحد مواضيعه، مسرح يشير بطريقة تأملية، نقدية، إلى طبيعته الذاتية، وإلى العناصر، أى عناصر مهما يكن وضعها، تشكله وتخدمه فى وضع عملية اتصال مع المشاهد. سنتخذ فى هذا الفصل تعريفاً لخارج المسرح هو فى حد ذاته بعيد عن "الريادى" لآبل Abel (١٩٦٣) : نفهم أن هذه الظاهرة تؤثر أساساً على تلك الأعمال الدرامية التى، من خلال تحويل نفسها إلى هدفها الخاص للتأمل، تضع الطابع الصناعى "للنحو" المخصص لهذا النوع على المحك.

سبق أن أشرنا أعلاه إلى نموذج خارج المسرح لبيراندللو. فالجانب الأكثر ثورية فى كتابته للمسرح يكمن فى الإعلان المفتوح للعناصر التكوينية للمسرح التى عادةً ما تبقى مخفية خلف التقاليد الدرامية فى بيراندللو نلاحظ هذا الإظهار الخارجى exteriorización النقدى للعلاقات بين المظهر والواقع، الذى يمكن إدراكه فى تطور جدل معقد وسطحى يمزق الوظائف الدرامية التى تجمع الشخص بالممثل، مروراً ببناء الشخص، بدلاً من التكثيف فى كل تركيبى، وكسر

القطبية خشبة-قاعة يعنى اكتشاف "ماكينة" تمثيلية (جنو Génot، ١٩٩٣، ١٠١)، مموهة عادة. من هنا كانت أهمية شخصيتى المؤلف أو المخرج فى أعماله كوسيلة هدم للمسرح الطبيعى ومفهومه المنتج للعرض. وكان غارثيا لوركا قد تعلم الدرس جيداً، إذ وضع فى بداية مسرحية "الإسكافية العجيبة" مقدمة يقوم فيها المؤلف أو المخرج، حسب الروايات، بتقديم الحدث إلى المشاهدين فى لعبة ميتامسرحية بارعة تشمل النزاع المبدئى مع الشخص البطل، المشتاق إلى الخروج على المسرح: "فى البداية، أنت تصل من الشارع. (تُسمع أصوات تتعارك. إلى الجمهور.) مساء الخير. (ينزع القبعة العالية وهى مضاءة من الداخل بضوء أخضر، المؤلف يحنيها ويخرج منها ماء. ينظر المؤلف قليلاً إلى الجمهور وهو محرج وينسحب بظهره مليئاً بالسخرية.) اعذرونى حضراتكم. (يخرج.)" (٥٤، أنظر ١٧٢-١٧٣).

أحسن مواصل لخط بيرانللو هذا هو تورّينتى بابيستير فى "الحالة المفزعة لأى سيد" (١٩٤٢)، أول عمل درامى له، حيث يقيم النزاع الميتادرامى نفسه بين الخيال والواقع خاصةً من خلال ظهور مؤلف كشخص أكثر، يتوجه إلى الجمهور ليعتذر للتجاسر على كتابة هذه المسرحية (١٥٣-١٥٤)، قبل أن يُحل فى وظيفته من قبل "أى سيد" (انظر، إيغليسياس، ١٩٨٦، ٦٥).

ريتشارد هورنبى Richard Hornby يميز بعض تنواعات الميتادراما الممكنة، وهى: أ) مسرح فى المسرح (هاملت أو ستة أشخاص بحثاً عن مؤلف)، ب) احتفالات داخل العمل (أديب، ملكاً أو الدرس)، ج) أشخاص يمثلون داخل

أشخاص (تاجر البندقية أو الشرفة) د) إحالات إلى الأدب أو الحياة الواقعية (روسينكرانتز وغيلدسترن ميتان)، الإحالة الذاتية (حلم ليلة صيف أو إهانة للجمهور) (٣٢). وتصنيف هورنبى يقدم مجموعة أشكال ميتامسرحية واسعة جداً. إذا كان من الضرورى وضع تصنيف فمن الواضح أن "المسرح فى المسرح" سيحتل موقعاً متميزاً.

فلنرَ مثالاً نموذجاً متحذلقًا "للمسرحية الداخلية": الممثلة الملكفة بالأداء مثل ماريا إستواردو أمام دون رودريجو ، فى الفصل الأخير من حذاء من الستان "Le Soulier de satin" (" Suus le vent dee iles Baléares")، فيحل محلها ممثلة أخرى تشبهها doble، أمام شكواها: "لسنا الجانب الآخر من الستار! بالاهتمام أو دونه تحولنا إلى الجانب الآخر من الستار وسار الحدث، دوننا! يا إلهى أى واحد يأخذ دورى! إننى أشعر بأننى ملغية تماماً!" (١٣٣٧).

مندهشون ومجذوبون فى الصباح من المستويات الدرامية، يتحرك الممثلون والمشاهدون مترددين فى الحد الضعيف بين الخيال والواقع، القاعة والمشهد، المسرح والحياة: حسب كلمات بورخيس التى تشير إلى "دون كيخوتى"، "فهذه التقلبات توعز بأنه إذا كان أشخاص خيال يمكن أن يكونوا قراءً ومشاهدين، فإننا، قراؤه ومشاهدوه، يمكننا أن نكون خياليين" (١٩٦٠، ٦٨-٦٩).

بعض التصنيفات التى أدرجها هورنبى أعلاه يمكن أن تظل موضع نقاش. هذه هى حالة الإحالات الأدبية أو ذكر أحداث أو أشخاص من الحياة الواقعية.

وبالفعل فإن قليلاً من الأعمال لا يستخدم بعض هذه الموارد، إلا أنه يجب أن نعـــرف أنه فى بعض هذه الظروف، يظل أداؤها منظوراً. فى "Oficio de tinieblas" يقول ميجيل فى الفصل الثانى، وهو لا يزال غارقاً فى ظرفه كقاتل: "إنكم تذكروننى ... ومن اللطيف أن أتذكره الآن... تذكروننى ... إننى أردت أن أكون ممثلاً... عليكم أن تتذكروا عندما فعلت بـ TEU لوبى دى بيغا... كان لدى جملتان فقط وكنت أقولهما بشكل سيئ للغاية... يبدو رمزاً... لحياتى (يضحك دون رغبة) أول شيىء عملته فى المسرح كان فى المدرسة... "فرقة نحو الموت"... كنت أقوم بدور لويس، الصبى البرئ...، الذى كان لا يشارك فى موت العريف" (٩٨٦-٩٨٧).

وظيفة هذه الخطوط المقتضبة متعددة: إثارة عطف القارئ حول هذه الشخصية، وتقديم دليل على براءتها... إلا أنه مما لا يمكن نفيه أنه من الممكن أن ينتج فى المشاهد تأثير مفاجأة قوياً ونوعاً من التأمل، مهما يكن صغر هذا التأمل، كنوع من الاعتراف الزمنى للحدث المسرحى على ما هو عليه.

فى "الرفيق الغامض" يدخل المؤلف فى المنظر الخامس والعشرين عندما يكون بطله روبرت على وشك الموت. ويقوم الحوار التالى بين الاثنين:

مؤلف: اسمى ألفونسو ساسترى، أيها الرفيق الشخص!.

روبرتو: المؤلف!

المؤلف: (موافقاً) مؤلفك على وجه الدقة (١٤٢).

شيئاً فشيئاً يتحمل المؤلف مسؤولية الموت غير المجيد (توقف فى القلب) للمريض وهو غير موافق على الإطلاق. أمام التمرد المتنامى لشخصه، يهدد المؤلف تكراراً بإلغاء ما يقول. وبينما يلفظ نفسه الأخير، يفصح المؤلف بصوت عالٍ عن الإرشادات التى تصاحب وتلى هذا الفصل، مفسحاً المجال أمام الأسلوب المباشر: "بنيتو الفوضوى، الذى كان قد ظل صمتاً يقترب من الجثة... (الرجل يفعله)... ويقول له بصوت خفيض... نقطتان...." (١٤٦). فى هذه المناسبة يضع ساسترى نفسه فى الخيال لتكريم "رفيقه المظلم"، تاركاً سيطرته جليةً على العمل، مسؤوليته الجمالية والسياسية، التزامه، دون ألا يعنى هذا مرة أخرى قطيعة مع التقاليد المسرحية التى تعود عليها المشاهد. لقد استخدم ساسترى هذه التقنية فى العديد من الأعمال. فى الثانى "زمن درامى" من "الرجال وظلالهم"، العمل المفهوم تحت وقع خطة زن Zen فى إقليم الباسك، يشير هانز ماغنوس إلى "السيرة الذاتية لساسترى"، القائم على أربعة اتهامات: "دعاية غير قانونية، اجتماع سرى، إرهاب وعصيان" (٦٠). فى "أخبار رومانية"، فى المنظر الأخير، هناك طالب يعلق للجمهور: "يقال لنا إن أفراداً من الفرقة قبضوا على ألفونصو ساسترى فى الردهة" (٤١٨). فى المنظر السابع من "متأخر أكثر من اللازم لفيلوكيتيس" تتداول اسماء لمنصب وزير الثقافة: "من بينها اسم السيد خوليان مارياس، السيد رفائيل فيرلوسيو والسيد ألفونصو ساسترى، مؤلف هذه المسرحية، كما تعلمون حضراتكم جميعاً" (١١١). انظر أيضاً فى بداية الفصل السابق إلى تحليل "آنا كليير" وبعد ذلك تحليل "خيونفا خونكال".

من الجلى أن مسرحية واحدة يمكنها أن تجمع أكثر واحدة من هذه الطبقات. فمسرحية "دون خوان" (Don Juan, oder Die Liebe zur GeometrieK 1953) لماكس فريش هى بمثابة معجزة فى الاستخدامات الخارج المسرحية: يقام حفل زواج، بشكل فاشل، فى الفصل الثانى، مومس تقوم بدور عروس فى الفصل الثالث، عرض مسرحى يأخذ فى الاعتبار أسطورة دون خوان فى الرابع... وبشكل خاص فى الإحالة الذاتية المستمرة، نجد أن الأشخاص الذين يبدون يعرفون سوابقهم المسرحية، وبالتالى البلورة المسرحية، فى الفصل الخامس، لأسطورة من خلال مسرحية تيرسو دى مولينا، الحدث الذى أسفر عن سجن وتدمير بطله.

الأشكال خارج المسرحية تريد بحث العلاقة بين الخيال والواقع، وهى جوهرية فى كل فعل مسرحى، من خلال قطع للتقاليد الدرامية المعتادة. وهى خارج الخطاب الذى من شأنه أن يشرح "شكل" و"طبيعة" الوسط الدرامى، مظاهره الأكثر تميزاً، العلاقة بين المرسلين والمتلقيين لهذا الفعل الاتصالى الخاص. وليام نيجل دود William Negel Dood (١٩٧٩) يفرق بين خارج اللغة الخارجية والداخلية. الأول له مكان فى المحور الداخلى للعمل (اتصال بين الشخوص الدرامية dramatis personae) ويعنى محاكاة تفاعل اجتماعى، لتصرف: "يمكن للتفاعل الاجتماعى أن يوصف من قبل أغراضنا على أنه تغيير

الأشياء أو العلامات التى تغير)أو تثبت) العلاقة بين اثنين أو أكثر من المشاركين الاجتماعيين (١٤٢). وحسب دود فإن خارج اللغة الخارجية، الأكثر أهمية لأغراض هذا الفصل، موجودة فى المحور الخارجى (اتصال بين ممثلين وجمهور) وهو عبارة عن "موضعة التقاليد البلاغية للاتصال المسرحى" (١٣٧). وتقنيات تحول بريشت دليل طيب على خارج اللغة الخارجية: إنه عبارة عن إخبار المشاهدين بأن التقاليد الدرامية هى نتيجة طرح واقعى خاطئ. ولا يجب على المسرح أن يخفى ما هو مسرح. يرفض بريشت أى وهم ويحل محله بالإبعاد: "مسافة المؤلف وجهاً لوجه مع الحدث... والشخص الذى يمثله، مسافة الجمهور وجهاً لوجه مع الفرجة" (دور، ١٩٥٥، ٢٩).

فى المنظر الثالث من "متأخر أكثر من اللازم لفيلوكتيتيس، لساسترى، عندما يكون الأشخاص الفريق المسؤول عن "إعادة تأهيل" بيبى لارّيا، متحولين إلى ساردين، يتوجهون "بلا رأى" إلى الجمهور كى يطلعوا على الحكاية، النتيجة الإجبارية هى التخلى عن أى خيال مسرحى والإقامة المباشرة لمعادلة بين الحدث الممثل والفرجة المسرحية. الأشخاص-الساردون، د. كاليفارى، الممرضة باكا، خوانيتا كوريليس ولينو غارثيا يضطلعون بدورهم كأشخاص مسرحيين إلى درجة الوصول إلى مناقشة بعض مداخلاتهم. يختفى وراء هذه الكلمات عصيان "ذكى" على أسلوب بيراندللو يريد أن يتفوق على النسيج الأرسطى بصيغة سردية أكبر.

و"خبيص أو عن القمل والممثلين" (١٩٨٠)، لخوسيه سانشيس سينيسترا، يعد توضيح جلي للتفريق الذى وضعه دود. ريوس "ممثل شهير" وسولانو، "غشاش ذو

قريحة مشهورة" (١٢٥) كاتبان مسرحيان نقلا من عام ١٦٠٠ إلى القرن العشرين. وهما مستعدان دائماً لبدء تمثيلهما، لكنهما فى الواقع لم يحققا ذلك. ريوس وسولانو سيتكلمان فقط ويتكلمان عن كونهما ممثلين"، عن صعوبات كل مهنة. وبدلاً من أن يمثلا، فإنهما يحكيان الأحداث التى وقعت أثناء عرض سابق. يمكن الحديث فى "خبيص Ñaque " عن أهمية العناصر الميتالغوية الداخلية. إلا أن هذه المسرحية تقدم أيضاً استخداماً داخلياً لخارج اللغة فى المحور الخارجى. وريوس وسولانو، شخصان خارج الخيال، يتوجهان فى مرات عديدة إلى جمهور مخيل ficcionalizado، تصل حالته إلى التحول إلى موضوع أساسى آخر فى العمل. فى لحظة محددة يقترح ريوس على سولانو قلباً للأدوار بينهم والمشاهدين. بعد ثلاث دقائق من الانتظار، وهو أمر محبط لأعضاء "خبيص" ومقلق للجمهور، يستمر العمل.

يؤدى ساردو-معلقو "زواج السيد ميسيسيبى"، وهى مسرحية ميتامسرحية تماماً، دورهم كعناصر ميتالغوية للمحور الخارجى. فى العديد من المناسبات تشير كلماتهم إلى جوانب العرض مثل ترتيب المشاهد، عنوان المسرحية، إمكان عدم تصديقها، عيوب السينوغرافيا بسبب غياب المساعدات، التغييرات فى الإضاءة أو استخدام شاشة، تصل جرأتها إلى حد إبراز عدم صلاحية المخرج. وبهذه الطريقة فإن دورينمات يؤسس وساطة ممتازة بين الخشبة والقاعة تستطيع أن تكسب الحلم الدرامى، مذكراً إيانا دائماً نحن المشاهدون الذين نشهد خيالاً، وبالتالى، بالحفاظ بنجاح على مسافة كبيرة بين الخشبة والقاعة.

مانفريد شميلينج Manfred Schmeling يبحث فى دراسته عن "إظهار أن التأمل الميتادرامى يجعل من النص نوعاً من الحكاية الأدبية المسرحة" (١٩٨٢، ٣). يتوجه تحليله لكل الأعمال ذات العنصر المشترك" اللعب الدرامى للشكل المتأمل" (١٩٨٢، ٥)، الذى يهدف إلى قيادة المشاهد نحو منظور مزدوج. "بالفعل فإن المشاهد الحقيقى هو مشاهد البداية، وهو الذى يحضر عرضاً يحضره الممثل المشاهد للعبته نفسها أو الخاصة بممثلين آخرين" (١٩٨٢، ٦). وتعريفه لظاهرة المسرح فى المسرح تُبّرر فى هذه العلاقة المزدوجة ممثل-مشاهد. يمكن القول إن المثالى المناسب للمسرح فى المسرح يشترط تفاعل عنصر الدراما، بفضائه المشهدى الذاتى وتسلسله الزمنى الخاص، "بحيث إنه يضع توافقاً فضائياً وزمنياً للمجال المشهدى والدرامى" (٨). وعليه فإن المسرح فى المسرح يُعرّف بحضور فضائين وزمنين، مختلفين ولكنهما آنيان على المسرح. ووظيفة هذه العملية، بالنسبة لشميلنغ، عملية فيها محاكاة ساخرة، بحيث إن دراسة استخدام الأشكال الميتامسرحية يشكل، على نحو ما أشرنا إليه، نوعاً خاصاً من الحكاية الأدبية داخل العمل نفسه.

يميز شميلنج، فى إطار هذه الأشكال المسرحية التأملية، بين الأشكال الكاملة، المرتبطة كثيراً بالمسرح فى المسرح، والأشكال المحيطية التى لا صلة كبيرة لها بالسابقة. وكنماذج للأشكال المحيطية نجد: أ) المقدمة والخاتمة، ذوى الأهداف التأملية، ب) الخطاب إلى المشاهدين، وهو عادةً ذو طبيعة تعليمية، ج) "تدمير

الشخص" (L'éclatement du role) ، بهدف القطع مع الخيال، د) ما يقوله الممثل على حدة aparte، هذا النوع من الغمزة للمشاهد الذى يحوله إلى مشارك لشخص، هـ) ظهور قائد لعب meneur de jeu (١٣) ، سارد-معلق يقوم إلى حد ما بتوجيه العرض ("مدينتنا" أو بعض أعمال بريشت وبيرداندللو).

فى هذا النوع الأخير من الدراما يظهر سارد-معلق يؤطر حدث العمل (Marat/Sade o A view form the Bridge) يعد مورداً يسهل وجود "كلام ميتالغة مدرج" (هامون، ١٩٧٧، ٢٦٥): وهكذا يحتوى النص أدواته التأويلية الذاتية، تقع فى الأمكنة الأكثر تميزاً، ويصبح خطاباً خارج اللغة ذاتى الإحالة، بإرادة حاسمة لتدمير "الجدار الرابع" فى الخشبة. فى Marat/Sade لمؤلفها ويس Weiss نجد عدة أشخاص يضطلعون بوظيفة التعليق على الأحداث الحزينة للأيام الأخيرة فى حيان جان-بول مارا، ممثلة من قبل الفرقة المسرحية الخاصة بنزل شارينتون تحت قيادة ماركيز ساد، كولميه، "المغنون الأربعة" أو "الكورس". من بينهم نجد "المنادى" يؤكد الاتصال المباشر بين القاعة والمسرح ويحرض المشاهد على التأمل حول المحتوى السياسى للعمل، حسب أحسن التقاليد البريشتية، مثلما فى نهاية الفصل الأول: هكذا فى هذه المسرحية التى تحدث بسرعة / ونهايته تكاد تُرى / سنرتاح قليلاً / كما لو كان كل شيء وسيلة فقط / يمكن تغييره أو وقفه / حسب رأى المميز / فلنفرح المناسبة / دون أن ننسى الوضع" (١٢٧).

هذا الاستخدام لسارد-سارد بالنسبة لشميلنغ من أجل وضع مقابلة جذرية بين الخطاب الدرامى والميتادرامى، تقوم على أبعاد سردية. والحدث يخضع لـ "لعبة من الدرجة الثانية" (٥)، لمنظور سلطة جمالية ونقدية لا يجب بالضرورة أن تكون سلطة المؤلف: "الحبكة ليست مفهومةً كمحاكاة mimesis على طريقة المأساة الكلاسيكية أو الدراما الطبيعية، بل كترتيب اصطناعى. المشاهد يعى أن الأبطال لا يتصرفون ولا يتكلمون من أنفسهم. (شميلنغ، ١٩٨٢، ١٦).

ألا يمكن أن تكون هذه الكلمات لبريشت؟ بريشت كان يريد أن يدعو المشاهد إلى مشاركة أنشط، إلى عملية تأملية تبدأ فى نفس لحظة تلقى العمل. وبكسر الحدود الخيالية، يراد تحريض المشاهد على أن يعيد النظر فى موقفه إزاء عالم قيمه غير مستقرة بقدر ما هى نسبية. السارد-المعلق ليس أكثر من نوع من الدليل نحو التأمل التعليمى، نحو اتخاذ موقف. بريشت يمثل إذاً واحداً من الجهود الخارج مسرحية الأكثر فاعلية بين الكتاب المحدثين.

ليس من الضرورى الإلحاح على التأثير الميتامسرحى المهم جداً لاستخدام سارد فى المسرح، وهو فى الواقع كان حاضراً فى غالبية التأملات المذكورة فى الفصول السابقة. وبلا شك فإن هذه الميزة تبرر، إن لم تكن مناسبة، فى الأعمال المحللة سلسلة من الإحالات ذات الوعى الذاتى، من كافة الألوان.

وهذا ما يحدث فى "مأساة ساسترى "خينوفا خونكال، غجرية جبل جابيزكبيل الحمراء". فلنر حبكة هذه المسرحية مبسطة إذاً. فى ليلة عاصفة،

يدخل غريب شاذ حانة هونداربّيا Hondarrabia، على انتظار أن يتوقف المطر، وهناك يعرب عن استعداده لصعود جبل جايزكبيل بحثاً على الغجرية الأسطورية، المرأة الذئب، قاتلة كل إنسان يجرؤ على الاقتراب من مناطق سيطرتها. فى المنظر الثانى القصير، المقام فى منطقة طبيعية ومضاء بالرعد، توجد مقابر. تقوم خينوفا خونكا بتمزيق جسد رجل عارٍ. المنظر الثالث يقدم لقاء الغجرية والغريب: حينئذ نعلم أن بدرو بيريث، وهو اسم الغريب، كان يعمل موظف جمارك فى مدينة إيرون، وهناك اغتصب طفلة غجرية والآن يعيش معذباً بسبب هذه الجريمة. المنظر الرابع: يجهز الحرس المدنى "العملية غجرية"، المخصصة للقبض على خينوفا وإعدامها. فى المشهد التالى ينهض البطلان من حلمهما متصالحين بعد الصفح، يسمع صوت كلاب الحرس المدنى. لا يحاول أى واحد منهما أن يهرب. تموت الغجرية بعد أن تعذب تعذيباً شديداً. بعد المنظر السادس، فى الجنازة، نصل إلى الأخير الذى سيحتاج إلى تعليق أوسع.

فى خينوفا خونكال نجد بالفعل أن حضور سارد يفيد بنيوياً كإطار للحكاية الممثلة. فى المنظر السابع والأخير، نلاحظ أن الحدث يأخذ تحولاً غير متوقع: ما كان قد قدم لنا فى المشاهد الستة الأولى، دون أى وساطة، يظهر الآن على أنه الحكاية الممكنة لسارد فى مستشفى مجانين شيقوبية "نويسترا سينيورا دى كيتابيساريس" يتحاور الطبيبان أورونوث وبينيدو، فى قاعة يوجد فيها المريض، بدرو بيريث، فى حالة غيبوبة. كلاهما يعلقان على الحادث الغريب الذى أمامهما: سرد المريض رحلة خيالية "مع القناعة بأنه قام بها" (٢١٣)، تحت تأثير

اضطراب قوى: فيها يحكى عن قتل وحش جايزكابيل، الغجرية الحمراء، الحكاية نفسها التى نشرتها فى اليوم التالى صحيفة "إلبائيس" والتى شاهدناها، نحن المشاهدون، تواً ممثلةً فى المشاهد الستة الأولى. يطرح أورونوث شكاً يتقاسمه معه المشاهد: هذيان بدرو بيريث، (حكايته الهذيانية ؟) أو الواقع الموضوعى؟"(٢١٤). وابتداءً من هذه اللحظة تمحى تماماً الحدود بين "الخيال fantasíaوالواقع realidad". يبدو أن بينيدو أكثر تصديقاً من زميله، مقتنع بأنه "هناك أشياء أكثر بين السماء والأرض، يمكن على أساسها شرح فلسفتنا"(٢١٤). ينتهى العرض بقناعة بينيدو بأنه وجد مادة لمسرحية درامية: "سأكتب مسرحيةً للمسرح، وهذا جنون... فى هذا العمل يصل غريب إلى فوينتيرابيا فى ليلة عاصفة. يدخل حانة، و..." (٢١٥). هذه النهاية تخلق نوعاً من الـ mise en abyme، على غرار ما يحدث فى حالة آنا كليبر، يشير نحو فكرة استمرار سرمدى، عودة لا نهائية regressus in infinitum (هوتشيون، ١٩٨٠، ٥٣-٥٦) لهذا لن تنتهى حكاية خينوفا إطلاقاً، وبالفعل فإن السطور الأخيرة التى يسمعها الجمهور هى سطور بداية المسرحية.

ومن خلال استخدام سارد يتوصل ساسترى فى "خينوفا خونكال" إلى تركيز اهتمام المشاهد حول البناء المضاد للخيال-المضاد للواقع فى العمل، مدخلاً فى نهايتها علاقةً سردية ممكنة فى الحكاية. وإلى جانب السارد لن يكون غريباً ولا صعباً اكتشاف التراكم فى تقنيات ميتامسرحية أخرى، ذكرها بنينغتون Pennington (١٩٩٠) :

أ) التناص: "intertextualidad" أحلم منذ زمن بأننى أعيش فى مستشفى مجانين" (٧٩). وإشارات مثل هذه الأخيرة تبدو تقودنا إلى مسرحية كالديرون ديلا باركا "الحياة حلم". فلتضف إلى قائمة "دون كيخوتى" بيليث غيبارا أو شكسبير (بنينغتون، ١٩٩٠، ٧٨-٧٩).

ب) تعليقات ذاتية الإحالة للأشخاص. الحالة الأكثر لفتاً للانتباه تحدث فى المنظر الثالث عندما يصل الغريب إلى المقابر حيث توجد ضحايا الفجرية مدفونة: بينهم فيليبى غونثاليث، بيو باروخا، إمانويل كنت أو ألفونصو ساسترى نفسه (ألفونصو ساسترى وتشالبادور، لوركا، مرسية، ١٩٣٦، وظيفتها رية منزل...". ٢٠٢). إشارات لا تخلو من تهكم تدعو المشاهد إلى تذكر أنه يشهد عملاً دراميا، خيالاً، لعبة مرايا.

ج) استخدام ما هو غريب والاحتفال داخل الاحتفال، بحيث إن يبقى واضحاً للمشاهد البراعة المتقنة للشكل الدرامى. التكوين الغريب للرعب والملهاة يصل إلى ذروته فى احتفال أكل لحوم البشر الموصوف فى المشهد الثانى.

د) تغيير "دور: الأشخاص: انظر إلى تحول metamorfosis خينوفا، المتحولة من مخلوق عادى إلى نوع من مصاص الدماء (٢٠٣)، أولاً، أو إلى محلل نفسى، لاحقاً (٢٠٤).

هـ) تفاعل مع الجمهور. بين السباب والتجديف السابقة لموتها تتوجه خينوفا بهذه الطريقة إلى الجمهور: "ماذا تنظرون يا أولاد العاهرة؟ هل لدى

عفاريت في وجهي؟" (٢١٢). يذكّر المشاهد أن الواقع الممثل بناء لغوي، مانعين أي تماثل مع الشخص.

كان هدف هذا الفصل محاولة الاقتراب من السارد كعلامة ميتامسرحية، أي محاولة إظهار أن حضوره على المسرح يثير ظهور ما داخل المسرحة metateatralidad، حسب المقاييس التي عُرّف بها هذا اللفظ. واستعمال سارد يتطلب "خلق مجال فضائي متوسط، زمان مختلف عن الزمان الدرامي وموقف اتصالي ذي خطاب يدرج المشاهد، سواء أكان بصفة متلقٍ وسياق واضحين أو بطريقة غير مباشرة" (كويتو، ١٩٨٦، ٢٥٤). هذا الحضور المتزامن على المسرح لفضائين وزمنين يضع جدلاً قوياً بين الأبعاد الزمنية للحاضر وبين "الهنا" (سارد-مشاهد)، من ناحية، والخاصة بالماضي و"الهناك" (باقي الأشخاص)، من ناحية أخرى. وهكذا فإن السارد علامة موجهة جلياً إلى تدمير الرمز الدرامي التقليدي، الطبيعي، وظهوره يقدم للمشاهد منظوراً جديداً، "غير عادي"، عن حدث التمثيل، وفي الوقت نفسه ما يجبر إلى تصرف أكثر التزاماً بالعالم المعقد الذي يحيط به.

مع ظهور سارد، يتضح تعسف التقاليد الدرامية، الدور المنظم للكاتب في عملية بناء العمل نفسه، مشدداً على شدة تعقيد هذا "العمل السردي". والهدف الأخير هو، كما رأينا، القطيعة مع مختلف أوهام القارئ-المشاهد (فانوي

Vanoye، ١٩٨٩، ١٩٩): الحلم الواقعى والإحالى، القلق على "ما يحدث" فى الحكاية، أولاً : وهو الاستمرار، نقص الوعى بالتسلسل، بالمنطق بين الأسباب والآثار، ثم، أخيراً : حلم الشفافية، غياب الحيادية-الموضوعية فى ترتيب المادة الموضوعة أمام أعيننا.

خاتمة

التوسط فى الاتصال المسرحى

فلنتصور الآن أن سارداً فى بداية عمل يدعو الجمهور إلى الغوص فى الحكاية التى سيحكيها له، إلى الانتباه إلى أقل التفاصيل، مستمتعاً بعناصر المفاجأة الحقيقية والبناءة للأشخاص، مشاركاً فى احساساتهم، فى خبراتهم الداخلية. ظاهرياً فإن اختيار هذا الطريق الوجدانى -على سبيل المثال، ما يسمى بآثار الغوص وهى خاصة بمسرح بويرو باييخو أو التعرف agnórsis لدى ساسترى- يظل نائياً عن الإبعاد لدى بريشت، ليقف إلى جانب المشاركة العاطفية empatía. ومع ذلك فإن هذا التعارض خادع: فهذا التعسف السردى، ألا يثير دهشةً وذهولاً لدى المشاهد، ألا يكون مزعجاً لجمهور يفهمه كملمح اصطناعى ويعيد عن التقاليد الخاصة بالمسرح الطبيعى-الخيالى، القائم على مفهوم حقيقى للمسرح؟ وعلى العكس فإن المسرحة تثبت أنها تتضمن إدخال السارد فى دراما، كوسيط لوضع اتصال أكثر مباشرةً بين العرض والمشاهد، يصب دائماً فى إبعاد، كإدخال غريب للمؤلف فى عالم لا يمت إليه ظاهرياً.

وعليه فإن هذه الملاحظة أو الإثبات الأساسى حملنا على اعتبار هذا النوع من المسرح، من المسرح المفتوح، حسب إنجاردن (١٩٧٣، ٣٨٣-٣٨٤)، من اللحظة التى لا يبقى فيها مغلقاً داخل ذاته، بل يمتد نحو المشاهد كى يدخل فيه عدة طرق، مسرح ذو جهد اتصالى عظيم، مولود بموهبة التصريف، التجانس بين ما هو جميل ومفيد، التسلية مع النقد الاجتماعى والتعليمية، وهو بوجه خاص بارز لميزاته خارج الدرامية، لتفكيك مفهوم اتصال "عادى"، لانتهاك قواعده الأكثر أساسيةً، لإظهار الآليات الخفية للدراما، فى ظاهرة سنطلق عليها "محاكاة شكلية mímesis formal". فى هذا القرن، لم تعد مهمة سهلة التعرف على

النوع، على الأسلوب أو النموذج الذى حدد عملاً فنياً: وبكلمات أخرى وضع دراما فى المكان الذى يناسبها داخل الخريطة المرسومة جيداً بواسطة السبل القانونية وهو ما لم يعد مهمة سهلة: فاليوم عندما نقترب من مسرح هذا القرن (ولا أفكر فقط فى بريشت وتابعى مسرحه الملحمى، بل أيضاً فى أرتو أو فى أيونسكو وبيكت)، فإن معارفنا الممكنة بديهياً تتواجه مع الوعى الجلى والحاد لفعل اصطناعى بشكل مقصود، لأننا نكتشف، نعرى بقراءته الخيالية أو بتحديثه المشهدى المبادئ التى أدت إلى شكل تعسفى لدراما، قواعدها وتقاليدها. من بين أخرى فإننا نشير أساساً إلى حضور مستوى وسيط، بحيث إن صوتاً يغيب بصفة مستمرة يتجلى بطريقة واضحة أمام المشاهد، مع الأهمية السردية التى يعنيها هذا الحدث: فلنفكر على سبيل المثال فى لعب المؤلفين الخياليين أو مصداقية هؤلاء الناطقين بلسان الحال.

ورغم أن الخطاب المسرحى كان متميزاً بأنه موضوعى، فإننا رأينا كيف، بالنسبة للأعمال التى حللناها، تشكل داخل عملية الاتصال الدرامى، بين العنصرين المبالغين فى الخيال اللذين يتدخلان فيه، المؤلف والمشاهد، مستوى وسيط يعبر الشخص من خلال صوته الذاتى، دون أن يختفى أحد خلف ظهره، فقط السارد يستطيع أن يسمح لنفسه بفعل القول بدلاً من الآخرين، منتصباً حينئذ كمتكلم أولى و أخير إلى حد ما.هذا الصوت الرسمى يجب أن يفهم، فى البداية، على أنه عنصر وسيط بين الرسالة الكامنة فى العمل ومتلقيها، ليبقى للسارد وظيفة نلقها بإخلاص من مصدرها التأليفى حتى مصيرها، القارئ-المشاهد الذى يجب أن يفسرها.

إذا كان فى القصة يمكن فهم حضور سارد كجسر اتصالى ضرورى بين المتلقى وما هو مسرود، فإن هذين العالمين لا يمكن لهما أن يلتقيا إطلاقاً، فالسارد عنصر غير اعتيادى (اصطناعى) فى دراما، من الناحية المبدئية، لا يجب أن يقف كحائط بين ما هو خيالى وما هو واقعى، مانعاً الطرفين من الاتصال، مذكراً الاستحالة المطلقة بأن يتساوى الفن والحياة، الوهم والواقع: وبهذا سيتولد التأمل المستمر و"التنزيه" (المبعد) للمشاهد حول الأحداث الممثلة (ياكوبى Yacobi، ١٩٨٧). وبالفعل فإن هؤلاء الأشخاص-الساردين personnages-conteurs الذين يجتهدون فى وضع إبعاد، علاقة استغراب بينهم أنفسهم وبين مختلف الأشخاص" (فانوى، موشون وسارّازاك، ١٩٨١، ٥١) يبرزون فى حكاياتهم الفارق القائم بين "الممثِل" و"الممثَل" فى دورهم كوسيط بين الجمهور والواقع المعاد خلقه على المسرح. بالكشف عن العمليات، البناء، وبإعطاء أهمية لـ "كيف" على الـ "ما"، فإن الأعمال المحللة هنا تقام، كما رأينا، على آلات مسرحية حقيقية، والمسرح بسارد يقف هكذا فى مجال المحاكاة الشكلية (غلوينسكى، ١٩٩٢، ٢٣٤-٢٣٥): المؤلف يلعب بأشكال تعبير مختلفة، فى نقل مثر للقواعد البنيوية للسرد إلى الدراما، بحيث إن فى داخل "تقليد" هو نفس شكل الشيىء المنتج أو المقلَد.

رغم أن هذا التغيير الجذرى فى بناء الأعمال وفى تعريف تقاليدها لا يؤثر مباشرةً على الجوهر الأخير للدراما، أى، على مفهوم التمثيل، وهو السبب الذى لا يؤدى إطلاقاً إلى "اكتشاف" النوع، فإنه بالفعل يسهم بشكل حاسم، مع ذلك،

على تطوره وإثرائه، إلى درجة أن هذا النوع من العلميات السردية فقد مع الاستعمال جزءً من قدرته الأولى، المرتبطة كما رأينا بشفرة أيدلوجية واضحة، كى تنضم إلى الموارد المشتركة للنوع. هذه العملية تشبه ما استعرضه هانز بروبرت جاوس (١٩٨٦، ١٧٥-١٧٦) الذى يطرح إمكان اختفاء السلبية، المتولدة فى عمل، من علميات تلق لاحقة وتتحول فى ما بعد إلى شيىء "واضح وطبيعى"، "اعتيادى" داخل أفق جديد من المنظورات.

ويرو بابيخو نفسه (١٩٦٣) أدرك هذا "الخطر"، خطر أن يتعود المشاهد "بكسل" على الاغتراب البريشتي، باحثاً فيه فقط عن اللذة التي كان يجدها من قبل في التماهي [1].

وفي إطار الحالات المشار إليها يفضل ساستري على سبيل المثال أن يقدم على المسرح ساردين ذاتيي الوعي في دورهم وبطبيعتهم الدرامية، وبهذا يبتعد عن باقي الأشخاص، أي عن الخيال، ويقترب إلى أقصى حد إلى صورة المؤلف والجمهور. ومن ناحية أخرى إذا "تجاهل" السارد خياليته الخاصة، مثلما يحدث في هذا التلخيص للإقصاء والتحول الذي يمارسه بويرو بابيخو، قدرته على الذوبان بين الأشخاص الآخرين سيكون أكبر، كعنصر أكثر، وهو الأكثر أهمية دون شك.

---

(١) فلنلح أكثر على حدث المقابلة مسرح الهوية/مسرح الإبعاد (أو الاغتراب) يتماهى في الطبيعة المعينة، وهذا يعني محاكاة في الدراما كنوع.

ومجموع الأعمال المحللة هنا يتفرد على وجه الخصوص لفرض علاقة نص-مشاهد جديدة: الوظيفة السيمائية للسارد تتركز على تقليص الإبعاد بين لحظة إرسال الخطاب وفهمه الفعلي من قبل الجمهور إلى أقصى حد. وبعد فهم أن المسرح يتطلب الوساطة النشطة للمشاهد (بافيس، ١٩٨٠، ٢٨)، فإن بويرو باييخو وساستري يستخدمان الشخص-السارد كوسيلة قطيعة مع الدراما التقليدية الواقعية ويستفيدان منها، كما رأينا، لفرض مسار دلالي محدد، من أجل إثارة عملية مواجهة للمشاهد مع التنظيم السيميوطيقي للواقع، كي يتم الحفاظ على المدلول مفصولاً عن الدال المسرحي لكل عمل، ومن أجل التأكيد على أن الجمهور يجب أن يظل بعيداً عن الحكاية لمصلحته التشكيلية. ومع احترام الخواص المنطقية التي يقدمها كل عمل، يدخل السارد عملية (استراتيجية) تلاعب بالعلامات المسرحية وهذه العملية موجهة نحو تعديل قواعد التفسير التي يقوم الجمهور من خلالها بالحكم على عرض: إننا أمام وسيلة قوية "لتشجيع" رد الجمهور على الأحداث الممثلة. ويقول بولانسكي "الساردون-المعلقون لدى بويرو باييخو يساعدون بشكل كبير على دور الجمهور، بتحويله من مجرد مشاهد إلى مشارك نفسي بوعي عالٍ" (بولانسكي، ١٩٨٨، ٢١)ء. والسارد إذن طريقة تؤدي إلى تفادي أن يتورط الجمهور عاطفياً في الحكاية التي يحكيها ويتوصل إلى تحمل مسؤوليته الانتقادية لمصلحته ومصلحة المجتمع والمشاهد من منطلق أن المسؤولية تأمل مثرٍ.

Ediciones citadas

ALBERTI, Rafael, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, en *El poeta en la calle (obra civil)*, Aguilar, Madrid, 1978, pp. 955-1004.

ALONSO MILLÁN, J. J., *Mayores con reparos*, en *Teatro español (1964-1965)*, Aguilar, Madrid, 1966, pp. 355-417.

ANOUILH, J., *Antigone*, La Table Ronde, París, 1946.

AUB, Max, *Los muertos*, Joaquín Mortiz, México, 1971.

BENET I JORNET, J. M., *Descripción de un paisaje*, en *Primer Acto*, 183 (febrero 1980), pp. 137-158.

BRECHT, Bertolt, *El círculo de tiza caucasiano*, en *Teatro completo*, II, trad. de Oswald Bayer, Nueva Visión, Buenos Aires, 1964, pp. 10-110.

—, *Madre Coraje y sus hijos*, en *Teatro completo*, IV, trad. de Raquel Warschaver, Nueva Visión, Buenos Aires, 1964, pp. 129-218.

—, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, versión de C. J. Cela, Ed. Júcar, Barcelona, 1986.

—, *La ópera de cuatro cuartos*, en *Teatro completo*, 3, trad. de Miguel Sáenz, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp. 7-110.

—, *La excepción y la regla*, en *Teatro completo*, 4, trad. de M. Sáenz, Alianza Ed., Madrid, 1990, pp. 165-192.

BÜCHNER, G., *Woyzeck*, trad. y adapt. de Daniel Benoin, Actes Sud, París, 1988.

BUERO VALLEJO, A., *La tejedora de sueños*, en *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Cátedra, Madrid, 1976, pp. 101-207.

—, *La doble historia del doctor Valmy. Mito*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

—, *Las Meninas. Historia de una escalera*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

—, *Caimán. Las cartas boca abajo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

—, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, ed. de Ricardo Doménech, Castalia, Madrid, 1987.

——, *Un soñador para un pueblo*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

CALVO SOTELO, J., *El inocente*, en *Teatro español (1968-1969)*, Aguilar, Madrid, 1970, pp. 71-161.

CLAUDEL, Paul, *Le Livre de Christophe Colomb*, Gallimard, Paris, 1962.

——, *Le Soulier de satin*, versión para la escena, en *Théâtre*, II, Gallimard, París, 1965, pp. 935-1095.

COCTEAU, J., *La Machine infernale*, Larousse, París, 1975.

DELIBES, M., *Las guerras de nuestros antepasados (en teatro)*, adaptación teatral del autor y de Ramón García, Destino, Barcelona, 1990.

DURAS, Marguerite, *India song*, Gallimard, París, 1973.

DÜRRENMATT, Friedrich, *El matrimonio del señor Mississippi*, versión de Carlos Muñiz, en *Primer Acto*, 47 (1963), pp. 18-42 (versión francesa: *Le Mariage de Monsieur Mississippi*, Éditions de l'aire, Lausanne, 1979).

FRISCH, Max, *Don Juan o el amor a la geometría*, en *Obras escogidas*, trad. de Annie Reney y Enrique Ortenbach, Aguilar, Madrid, 1979, pp. 409-497 [*Don Juan ou l'Amour de la Géometrie*, trad. de Henry Bergerot, Gallimard, París, 1969].

GARCÍA LORCA, F., *La zapatera prodigiosa*, ed. de Joaquín Forradellas, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

GARCÍA MAY, Ignacio, *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, Ediciones Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1987.

——, *Operación ópera*, S. G. A. E., Madrid, 1992.

HANDKE, Peter, *Gaspar. Insultos al público. El pupilo quiere ser tutor*, versión castellana de José Luis Gómez y Emilio Hernández, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

HORMIGÓN, J. A., *Judith contra Holofernes*, en Luis Riaza, Fancisco Nieva y J. A. Hormigón, *Representación del don Juan Tenorio por el carro de meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973, pp. 247-367.

KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot*, Gallimard, París, 1981.

LÓPEZ MOZO, J., *Yo, maldita india...*, El Público, Madrid, 1990.

LUCA DE TENA, Torcuato, *Hay una luz sobre la cama*, en *Teatro español (1969-1970)*, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 1-68.

MARTÍN RECUERDA, J. M., *El caraqueño*, en *Primer Acto*, 107 (abril 1967), pp. 35-57.

MIHURA, Miguel, *Ninette y un señor de Murcia*, en *Tres sombreros de copa. La bella Dorotea. Ninette y un señor de Murcia*, Taurus, Madrid, 1965. pp. 265-330.

——, *"Ninette" (Modas de París)*, en *Teatro español (1966-1967)*, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 1-82.

MILLER, Arthur. *A View from the Bridge. All My Sons*, Penguin Books. Bristol. 1971.

——, *Todos eran mis hijos. Después de la caída*, trad. de Miguel de Hernani y Manuel Barberá, Losada, Buenos aires, 1978.

MUÑIZ, Carlos, *El caballo del caballero*, en *Primer Acto*, 63 (1965), pp. 114-117.

——, *Miserere para medio fraile*, en *El tintero. Miserere para medio fraile*, ed. de Loren L. Zeller, Almar, Salamanca, 1980, pp. 119-139.

PASO, A., *Cosas de papá y mamá*, en *Teatro español (1959-1960)*, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 229-311.

PRIESTLEY, J. B. *El tiempo y los Conway*, en *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 145-210.

——, *Esquina peligrosa*, Alfil, Madrid, 1965.

REINA, María Manuela, *El pasajero de la noche*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 1988.

——, *Alta seducción*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 1990.

——, *La cinta dorada. Historia relatada en cinco escenas*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 1990.

——, *Un hombre de cinco estrellas*, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1993.

SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque o de piojos y actores*, en *Primer Acto*, 186 (octubre-noviembre 1980), pp. 110-137.

SASTRE, Alfonso, *Ana Kleiber*, en *Obras completas*, I, Aguilar, Madrid, 1967, pp.419-475.

——, *Asalto nocturno*, en *Obras completas*, pp.723-791.

——, *La cornada*, en *Obras completas*, pp. 863-942.

——, *Prólogo patético*, en *Obras completas*, pp. 61-110.

——, *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, ed. de Magda Ruggeri Marchetti, Cátedra, Madrid, 1979.

——, *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*, en *Gestos*, 1 (abril 1986), pp. 189-215.

——, *Los hombres y sus sombras (Terrores y miserias del IV Reich)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1988.

——, *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, El Público, Madrid, 1989.

——, *El camarada oscuro. Tierra roja*, Hirugarren Prentxsa, Donostia, 1990.

——, *Demasiado tarde para Filoctetes*, Hiru, Hondarribia, 1990.

——, *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, Hiru, Hondarribia, 1990.

——, *La taberna fantástica*, en *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Cátedra, Madrid, 1990.

——, *El viaje infinito de Sancho Panza*, Hiru, Hondarribia, 1991.

——, *Cuatro dramas vascos*, Hiru, Hondarribia, 1993.

SAUNDERS, J., *Mañana te lo diré*, en *Primer Acto*, 97 (junio 1968), pp. 38-61.

TEIXIDOR, J., *El retablo del flautista*, Escelicer, Madrid, 1972.

TORRENTE BALLESTER, G., *El pavoroso caso del señor cualquiera*, en *Siete ensayos y una farsa*, eds. Escorial, Madrid, 1942, pp. 143-201.

——, *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, en *Teatro 1*, Destino, Barcelona, 1982, pp. 213-347.

VALLEJO, Alfonso, *Hölderlin*, en *Primer Acto*, 205 (septiembre-octubre 19840, pp. 80-102.

WEISS, Peter, *Marat-Sade*, trad. de Miguel Sáenz, Centro Dramático Nacional, 1994 (*La Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*, trad. de Jean Baudrillard, Seuil, París, 1965).

——, *Hölderlin*, trad. de Pablo Sorozábal Serrano (revisada por A. Sastre), Grijalbo, México, 1974 (Seuil, París, 1973).

WILDER, Thornton, *Our Town*, Coward McCann, New York, 1938 (trad. esp.: *Nuestra ciudad*, versión de M. Martínez Sierra y J. M. de Arozamena, Escelicer, Madrid, 1971).

WILLIAMS, Tennessee, *The Glass Menagerie*, introd. de E. R. Wood, Heinemann Educational Books, Londres, 1968.

Bibliografía citada

ABAD, Francisco (1990). "Ideas sobre la tragedia y actitudes éticas de Antonio Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.). *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 277-291.

ABEL, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill & Wang, New York.

ABIRACHED, R (1978). *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, París.

ABUÍN, A. (1993). "Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas", en *Hispanística XX*, 11, pp. 191-203.

ADAMS, Jon-K. (1985). *Pragmatics and Fiction*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.

ALEXANDRESCU, S. (1981). "L'observateur et le discours spectaculaire" en *Recueil d'hommages pour Essays in honor of A. J. Greimas*. II. Benjamin, Amsterdam, pp. 553-574.

ALSINA, J. (1984). "Le spectateur dans le dispositif dramatique: *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo. Regard, histoire et société", en *Hispanística XX*, pp. 123-139.

ALTER, Robert (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press, Berkeley.

ALTER, André (1968). *Claudel*, Seghers, París.

ALTHUSSER, Louis (1965). "Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste", en *Pour Marx*, François Maspero, París.

ANDERSON, Farris (1969-1970). "Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theater", en *Comparative Drama*, III, 4, pp. 282-296.

—— (1971). *Alfonso Sastre*, Twayne Publishers, New York.

ARISTÓTELES (1974). *Poética de Aristóteles*. ed. trilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid.

—— (1980). *La Poétique*, texto, trad. y notas de Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, Seuil, París.

ARTAUD, Antonin (1964). *Le Théâtre et son double*, Gallimard, París.

ASLAN, Odette (1974). *L'Acteur au XX^e siècle*, Seghers, París.

AUTRAND, Michel (1987a). *Le Dramaturge et ses personnages dans «Le Soulier de satin» de Paul Claudel*, Lettres modernes, París.

—— (1987b). *«Le Soulier de satin». Étude dramaturgique*, Champion, París.

BABLET, Denis (1975). *Les Révolutions scéniques du XX^e siècle*, Société Internationale d'Art, París.

BACKÈS, Jean-Louis (1979). "Les avatars de l'identification", en Dort, B. y Peyret, J.-F. (eds.), *Bertolt Brecht*, L'Herne, París, pp. 99-107.

BADIOU, A (1993). *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*. Agora, Málaga.

BAJTIN, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México.

—— (1991). *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.

BAL, Mieke (1977). *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Klincksieck, Paris.

—— (1978). "Mise en abyme et iconocité", en *Littérature*, 29, pp. 116-128.

—— (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.

BALBOA ECHEVERRÍA, M. (1985), *Lorca: el espacio de la representación*, Ediciones del Mall, Barcelona.

BANU, Georges y Anne UBERSFELD (1982), *L'Espace théâtral*, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris.

BARKO, I. y B. BURGESS (1988), *La Dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*, Lettres Modernes, Paris.

BARRAULT, J.-L. (1949), *Réflexions sur le théâtre*, Vautrain, París.

BARTHES, Roland (1970), "Las tareas de la crítica brechtiana", en *Ensayos críticos*, Seix-Barral, Barcelona, pp. 101-106.

—— (1975), *Roland Barthes par lui-même*, Seuil, Paris.

BASTIEN, J. (1957), *L'Oeuvre dramatique de Paul Claudel*, Chez l'auteur, Reims.

BEJEL, E. (1972), *Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico*, Montevideo.

—— (1973), "Catarsis y distanciamiento en Buero Vallejo", en *Hispanófila*, 48 (mayo), pp. 37-45.

BEN CHAIM, D. (1984), *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*, UMI Research Press, Ann Arbor.

BENJAMIN, Walter (1969), *Essais sur Bertolt Brecht*, François Maspero, París.

BENNETT, Susan (1990), *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, Routletdge, Nueva York.

BENTLEY, Eric (1965), *The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times*, The World Publishing Company, Cleveland.

BENVENISTE, E. (1966), "Les relations de temps dans le verbe français", en *Problèmes de lingüistique générale*, Gallimard, Paris, pp. 225-236.

BERTON, J. C. (1958), *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace au théâtre*, La Palatine, París.

BETTETINI, Gianfranco (1984), *Tiempo de la expresión cinematográfica*, Fondo de Cultura Económica, México.

BILBATUA, M. (1973), "En torno a la dramaturgia española actual", en Luis Riaza, Fancisco Nieva y J. A. Hormigón, *Representación del don Juan Tenorio por el carro de meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, pp. 5-23.

BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid.

—— (1988). *Estudios de semiología del teatro*, Aceña-La Avispa, Madrid-Valladolid.

—— (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid.

BOGARD, Travis (1967). "The Comedy of Thornton Wilder", en Alvin B. Kernan (ed.),*The Modern American Theater*, Prentice Hall, New Jersey, pp. 52-69.

BOLLACK, Jean y P. J. de LA COMBE (1981), "La dissonance lyrique sur le sens de la tragédie", en *Cahiers de philologie*, 6. pp. XV-CXXV.

BOOTH, W. C. (1977), "Distance et point de vue", en AAVV., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, pp. 85-113.

—— (1978), *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona.

BORDWELL, D. (1985), *Narration in the Fiction Film*, Univ. of Wisconsin Press, Madison.

BOREL, Jean-Paul (1966), *El teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*, trad. de Torrente Ballester, Guadarrama, Madrid.

BORGES, J. L. (1960), "Magias parciales del *Quijote*", en *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires. .

—— (1980), "La busca de Averroes", en *Prosa completa*, 2, Bruguera, Barcelona, pp. 69-76.

BRECHT, Bertolt (1963), *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris.

—— (1970a), *Sur le cinéma*, L'Arche, Paris.

—— (1970b), *Écrits sur la politique et la société*, L'Arche, Paris.

BREMOND, Cl. (1973), *Logique du récit*, Seuil, Paris.

BRETHENOUX, Michel (1972), "L'espace dans *Le Soulier de Satin*", en *Revue des Lettres Modernes*, 310-314, pp. 33-36.

BRIOSI, Sandro (1986), "La narratologie et la question de l'auteur", en *Poétique*, 17, 68 (mayo), pp. 507-519.

BRUNEL, P. (1964), *«Le Soulier de satin» devant sa critique*, Lettres Modernes, Paris.

BRUNO, E. (1976), "Lo spettatore nel teatro di Brecht", en *Dialettica del teatro*, Bulzoni Editore, pp. 71-90.

BRUSS, Elizabeth (1977), "The Game of Literature and Some Literary Games", en *New Literary History*, IX, l, pp. 153-172.

BRUSTEIN, Robert (1970), *The Theatre of Revolt*, Methuen & Co., Londres.

BRYAN, T. Avril (1982), *Censorship and Social Conflict in the Spanish Theatre: The Case of Alfonso Sastre*, University Press of America, Washington.

BÜDEL, O. (1961), "Contemporary Theater and Aesthetic Distance", en *PMLA*, LXXVI, 3, pp. 277-291.

BUERO VALLEJO, A. (1954), "Comentario a *Madrugada*", en *Madrugada*, Alfil, Madrid, pp. 84-85 (recogido en *Obra completa*, II, de. crítica de L. Iglesias Feijoo y M. de Paco, Espasa-Calpe, Madrid, 1994, pp. 388-399).

—— (1958). "La tragedia", en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Noguer, Barcelona (en *Obra completa*, II, pp. 632-698)

—— (1963). "Sobre teatro", en *Cuadernos de Agora*, 79-82 (mayo-agosto). pp. 12-14. (en *Obra completa*, II, pp. 690-693).

—— (1963a). "A propósito de Brecht", en *Ínsula*, 200-201 (julio-agosto). pp. 1 y 14 (en *Obra completa*, II, pp. 693-701).

BURNS, Elizabeth (1972). *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Harper & Row Publishers.

BUTLER, M. (1985). *The Plays of Max Frisch*, Macmillan, Hong Kong.

CALAME-GRIAULE, Geneviève (1982). "Ce qui donne du goût aux contes", en *Littérature*, 45, p. 46.

CALERO HERAS, José (1971). "La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle-Inclán", en *Prohemio*, II, 2 (septiembre). pp. 257-271.

CAMPEANU, Pavel (1978). "Un papel secundario: el espectador", en Helbo, A. (ed.), *Semiología de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 107-120.

CANAVAGGIO, Jean (1982). "L'art d'utiliser les «Entremeses» cervatins", en Dort, Bernard y J. F. Peyret (eds.), *Bertolt Brecht*, 2, Éditions de L'Herne, Paris, pp. 51-58.

CANOA, J. (1989). "El lenguaje dramático: texto y acotaciones", en *Estudios de dramática (teoría y práctica)*, Aceña Editorial, Valladolid, pp. 91-100.

—— (1989a). "Estructura de *La hija del capitán*, de Ramón del Valle-Inclán", en *op. cit.*, pp. 45-68.

CARDONA, R. Y A. ZAHAREAS, (1970). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Castalia, Madrid.

CAREY, Gary (1965). *«Our Town». Notes*, Bethany Station, Lincoln.

CARLSON, M. (1990). *Theatre Semiotics. Signs of Life*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

CARMONA, F. (1981). *El teatro de J. P. Sartre*, Universidad de Murcia.

CARRASCO, H. (1980). "El problema del destinatario en *Las Meninas*, de Buero Vallejo", en *Estudios filológicos*, 15, pp. 59-72.

CASA, Frank P. (1969). "The Problem of National Reconciliation in Buero Vallejo's *El tragaluz*", *Revista Hispánica Moderna*, 35, 3 (enero-abril). pp. 285-294.

CASETTI, F. (1989). *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid.

CASTAGNINO, Raúl H. (1967). "Tiempo y teatro", en *Tiempo y expresión literaria*, Ed. Nova, Buenos Aires, pp. 59-110.

CASTRONOVO, David (1986). *Thornton Wilder*, Ungar, New York.

CAUDET, F. (1982). "Conversaciones con Alfonso Sastre", en *Primer Acto*, 192, pp. 50-57.

—— (1984). *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Ed. de la Torre, Madrid.

—— (1991), "Sastre: el teatro como reflexión y ruptura", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 38-42.

CERVONI, Jean (1987), *L'Énonciation*, Presses Universitaires de France, París.

CHIANTARETTO, Jean-François (1985), *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Publisud, París.

CLAUDEL, Paul (1966), *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, París.

COHN, Dorritt (1981), *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Gallimard, París.

—— (1981a), "The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*", en *Poetics Today*, 2, 2, pp. 157-182.

COLE, T. (1960), *Playwrights on Playwriting. The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*, MacGibbon and Kee, Londres.

COPEAU, J. (1959), "Le théâtre populaire", en *Théâtre populaire*, 36, p. 83.

CORVIN, M. (1973), "Approche sémiologique d'un texte dramatique", en *Littérature*, 9, pp. 86-100.

—— (1976), "Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain", en *Travail théâtral*, 22, pp. 62-80.

—— (1986), "Espace, temps, mise en abyme: le jeu du même et de l'autre", en *Dramaturgies, langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Schérer*, A. G. Nizet, París, pp. 141-151.

COY, J. y J. de HOZ (eds.) (1984), *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, Univ. de Salamanca.

COURTÈS, J. (1991), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, París.

CRISPIN, J. (1985), "Los tres paraísos: religioso, estético y marxista en *Noche de guerra en el Museo del Prado*", en *Insula*, 467 (octubre), p. 3.

CULLER, J. (1975), *Struturalist Poetics*, Cornell Univ. Press, Ithaca.

CUETO PÉREZ, M. (1986), "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", en *Archivum*, XXXVI, pp. 243-256.

CUEVAS, C. (de.) (1990), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Anthropos, Barcelona.

CHANTRAINE DE VAN PRAAG, J. (1962), "Alfonso Sastre: la esperanza del joven teatro español", en *Les Langues Néo-Latines*, 161 (julio), pp. 55-61.

CHATMAN, S. (1986), "Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus", en *Poetics Today*, 7, pp. 189-204.

—— (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en novela y cine*, Taurus, Madrid.

DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, París.

DAVEY, Lynda A. (1984), "Communication and the Game of Theatre", en *Poetics*, 13, pp. 5-15.

DEL LUNGO, Andrea (1993), "Pour une poétique de l'incipit", en *Poétique*, 94 (abril), pp. 131-152.

DEMANGE, C. (1965), "La crise du dialogue dramatique chez Kleist et Buchner", en Jacquot, J. (ed.), *Le Théâtre tragique*, Éditions du C. N. R. S., Paris, pp. 329-333.

DEMARCY, Richard (1973), *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Union Générale d'Éditions, París.

DE MARINIS, Marco (1978), "Lo spettacolo come testo (I)", en *Versus*, 21 (septiembre-diciembre), pp. 66-104.

—— (1979), "Lo spettacolo come testo (II)", en *Versus*, 22 (enero-abril), pp. 4-31.

—— (1982), *Semiotica del teatro*, Fabbri-Bompiani, Milán, 1982.

—— (1988), "Sociologie du théâtre: une réexamen et une proposition", en Deldime, R. (ed.), *1er Congrès Mondial de Sociologie du théâtre*, Bulzoni Ed., pp. 67-81.

—— (1988a), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Florencia.

DESUCHÉ, Jacques (1963), *Bertolt Brecht*, Presses Universitaires de France, Paris.

DE TORO, Fernando (1984), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Girol Books.

—— (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Editorial Galerna, Buenos Aires.

DÍAZ CASTAÑON, C. (1984), "De la Residencia a la Fundación", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 263-277.

DIEGO, F. de (1988), *El teatro de Alberti*, Fundamentos, Madrid.

DÍEZ BORQUE, J. M. (1985), "Presencia-ausencia escénica del personaje", en García Lorenzo, L. (coord.), *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, pp. 53-65.

DÍEZ DE REVENGA, F. Javier (1984), "La «técnica funcional» y el teatro de Buero Vallejo", en *Anales de la Universidad de Murcia* (Filosofía y Letras), XXXVI, 3-4 (1977-1978), pp. 359-369 (también en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 147-158).

DIXON, V. (1984), "The Inmersion-effect in the plays of Antonio Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 159-183.

—— (1987), "Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en *Anthropos*, 79, pp. 31-36.

DODD, William Nigel (1979), "Metalanguage and Character in Drama", en *Lingua e stile*, 14, 1, pp. 135-170.

DOEBLIN, Alfred, "La structure de l'oeuvre épique", en *Obliques*, 6-7, pp. 219-230.

DOLEZEL, Lubomír (1973), *Narratives Modes in Czech Litterature*, University of Toronto Press.

DOMÉNECH, Ricardo (1963), "Para una visión dialéctica del teatro contemporáneo", en *Primer Acto*, 48 (diciembre).

—— (1964). "Tres obras de un autor revolucionario", en Sastre, A., *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Taurus, Madrid, pp. 36-45.

—— (1966), *El teatro, hoy*, Edicusa, Madrid.

—— (1972), "Introducción al teatro de Rafael Alberti", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 259 (enero), pp. 95-126.

—— (1973), *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Gredos, Madrid.

DONAHUE, Francis (1973), *Alfonso Sastre, dramaturgo y preceptista*, Plus Ultra, Buenos Aires.

—— (1975), "Peter Handke y el «teatro puro»", en *Cuadernos americanos*, 3 (mayo-junio), pp. 227-238.

DORT, Bernard (1955), "Une nouvelle dramaturgie: Brecht ou l'anti-Racine", en *Théâtre populaire*, 11 (enero-febrero), pp. 27-36.

—— (1970), *Lecture de Brecht*, Seuil, París.

—— *La Répresentation émancipée*, Actes Sud, Arles, 1988.

DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire et le dit*, Ed. de Minuit, París.

DÜRRENMATT, Friedrich (1970), *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, París.

DUVIGNAUD, J. (1965), *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, P. U. F., París.

ECO, U. (1977), "Semiotics of Theatrical Performance", en *The Drama Review*, 21, 1 (marzo), pp. 107-117.

EDMISTON, William F. (1987), "Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory", en *Poetics Today*, 8, 2, pp. 335-372.

EDWARDS, Gwynne (1989), *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Gredos, Madrid.

ELAM, Keir (1980), *The Semiotics of Theater and Drama*, Methuen, Nueva York.

ELLIS-FERMOR, Ulla (1964), "A Technical Problem: The Revelation of Unspoken Thought in Drama", en *The Frontiers of Drama*, Methuen, Londres, pp. 96-126.

ESTEBAN SOLER, Hipólito (1970), *El teatro de Alfonso Sastre*, tesis de licenciatura, Universidad de Santiago.

ESSLIN, Martin (1971), *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, Union Générale d'Éditions.

—— (1987), *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, Methuen, Londres.

FARCY, G.-D. (1986), "De l'obstination narratologique", en *Poétique*, 17, 68 (mayo), pp. 491-506.

FERAL, Josette (1988), "La théâtralité", en *Poétique*, 75, pp. 347-361.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, A. R. (1981), "La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y *Luces de Bohemia*", en Romera Castillo, J. (coord.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, pp. 246-268.

FERRERAS, Juan Ignacio (1988). *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Taurus, Madrid.

FINK, Eugen (1966). *Le Jeu comme symbole du monde*. Trad. de Hans Hildenberg y Alex Lindeberg, Ed. de Minuit, Paris.

FISCHER-LICHTE, E. (1984). "The Dramatic Dialogue. Oral or Literary Communication", en Schmid, H. y Van Kesteren, A. (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre*, pp. 137-163.

—— (1989). "El cambio en los códigos teatrales: hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural", en *Gestos*, 8 (noviembre), pp. 11-32.

FOAKES, R. A. (1990). "Making and Breaking Dramatic Illusion", en Burwick, F. y Walter Pape (eds.), *Aeshetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, De Gruyter, Berlín, pp. 217-228.

FOKKEMA, D. (1989). "The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research", en D'haen, Th.; Grübel, R., y Lethen, H. (eds.), *Convention and Innovation in Literature*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Filadelfia, pp. 1-16.

FONTANILLE, Jacques (1989). *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Hachette, Paris.

FRIEDMAN, Edward H. (1979). "Sastre's Tragic Vision: the Dialectical Process in *Ana Kleiber*, *Muerte en el barrio* and *La mordaza* de Alfonso Sastre", en *West Virginia University Philological Papers*, 25, pp. 46-60.

FŰREDY, V. (1989). "A Structural Mode of Phenomena with Embedding in Literature and Other Arts", en *Poetics Today*, 10, 4 (invierno), pp. 745-769.

GADAMER, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1981). "Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro", en *Segismundo*, 33-34, Madrid, pp. 9-50.

—— (1984). "Punto de vista y teatralidad (el ejemplo de Buero Vallejo)", en Garrido Gallardo, M. A. (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, C. S. I. C., Madrid, pp. 627-635.

—— (1988). "Identificación y distancia. Notas sobre la recepción teatral", en *Investigaciones semióticas II*, 1988, pp. 181-196.

—— (1990). "El espacio de *El tragaluz*. Significado y estructura", en *Revista de literatura*, 104 (julio-diciembre), pp. 487-504.

—— (1991). "Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico", en *Revista de literatura*, LIII, 106 (julio-diciembre), pp. 371-390.

—— (1991a). *Drama y tiempo. Dramatología I*, C. S. I. C., Madrid.

GARCÍA LORENZO, L. (1984). "Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo", Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 93-112.

GARCÍA PAVON, F. (1976). "Prólogo", en Buero, A., *La doble historia...*, pp. 9-35.

GARNER, Stanton B. Jr. (1989). *The Absent Voice. Narrative Comprehension in the Theater*, University od Illinois Press, Urbana/Chicago.

GARRIDO GALLARDO, A. (1988), "Sobre el relato interrumpido", en *Revista de literatura*, L, 100, pp. 349-385.

GAUDREAULT, A. y F. JOST (1990), *Cinéma et récit II: Le récit cinématographique*, Nathan, Paris.

GEIS, Deborah R. (1993), *Postmodern Teatric(k)s. Monologue in Contemporary American Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

GENETTE, Gérard (1969), "Frontières du récit", en *Figures II*, Seuil, Paris, pp. 49-69.

—— (1972), "Discours du récit", en *Figures III*, Seuil, París, pp. 67-278.

—— (1986), "Introduction à l'architexte", en AAVV., *Théorie des genres*, Seuil, París, pp. 89-159.

—— (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París.

—— (1983), *Nouveau discours du récit*, Seuil, París.

—— (1991), *Fiction et diction*, Seuil, París.

GENOT, Gérard (1993), *Pirandello: un théâtre combinatoire*, Presses Universitaires de Nancy.

GIRARD, G., R. OUELLET y Cl. RIGAULT (1978), *L'Univers du théâtre*, P. U. F., París.

GISSELBRECHT, André (1957), "«Ainsi va le monde et il en va pas bien». Introduction à l'oeuvre de Bertolt Brecht", en *Europe*, 133-134 (enero-febrero), pp. 67-111.

GIULIANO, W. (1971), *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, Nueva York.

GOETHE (1983), *Écrits sur l'art*, presentación de Tzvetan Todorov, Klincksieck, París.

GOLDMANN, Lucien (1968), "Introduction aux prémiers écrits de Georges Lukács", en Lukacs, G., *La Théorie du roman*, Gonthier, Poitiers, pp. 156-190.

GOMEZ TORRES, A. (1990), "Para la definición del concepto de tragedia en el teatro de Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 212-222.

GOUHIER, H. (1978), *L'Oeuvre théâtrale*, Éd. d'aujourd'hui, París.

GOPEGUI, B. (1990), "*Los últimos días de Emmanuel Kant*: la luz de la melancolía", en *El Público*, 77 (marzo-abril), pp. 40-43.

GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.

GRIMM, Reinhold (1992), "Brecht in Spagna", en *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, XLV, 1 (enero-marzo), pp. 73-89.

GROFF, Edward (1959), "Point of View in Modern Drama", en *Modern drama*, 2, pp. 268-282.

GROSSVOGEL, David Y. (1964), *The Blasphemers: The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, Cornell University Press, Ithaca.

GRUPO μ (1982), *Rhétorique générale*, Seuil, París.

GUIRAUD, Pierre (1969), "Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique", en *Essais de Stylistique*, Editions Klincksieck, París, pp. 151-171.

GUSDORF, Georges (1991), "Condiciones y límites de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Suplementos Anthropos* (diciembre), pp. 9-18.

GUTIÉRREZ FLOREZ, F. (1990) "El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico", en *Tropelías*, 1, pp. 135-149.

GUTIÉRREZ, F. y R. DE LA FUENTE (1992), *Cómo leer a Buero Vallejo*, Júcar, Madrid.

HABERMAN, Donald (1967), *The Plays of Thornton Wilder. A Critical Study*, Wesleyan University Press, Middletown.

HALSALL, A.W. (1988), *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Paratexte, Toronto.

HALSEY, M. T. (1988), "Dramatic Patterns in Three History Plays of Contemporary Spain", en *Hispania*, LXXXI, pp. 20-50.

HAMBURGER, K. (1986), *Logique des genres littéraires*, Seuil, París.

HAMLIN, Cyrus (1982), "The Conscience of Narrative: Toward a Hermeneutics of Trascendence", en *New Literary History*, 2 (invierno), pp. 205-230.

HAMON, Philippe (1977), "Pour un statut sémiologique du personnage", en Barthes, R.; Kayser, W.; Booth, W. C.; y Hamon, Ph., *Poétique du récit*, Seuil, París, pp. 115-180.

—— (1977), "Texte littéraire et métalangage", en *Poétique*, 31 (septiembre), pp. 261-284.

HARPER, S. N. (1985), "Alfonso Sastre nos habla de su 'tragedia compleja'", en *Estreno*, 11, 1 (primavera), pp. 21-24.

HAWKES, Terence (1977), *Structuralism and Semiotics*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles.

HAYS, Michael (1985), "Drame et théorie du drame. Peter Szondi et le théâtre moderne", en *Cahiers de Philologie*, 5, pp. 75-92.

HECHT, W. (1981), "The Development of Brecht's Theory of the Epic Theater, 1918-1933", en *Tulane Drama Review*, VI, 1, pp. 40-97.

HEGEL (1953), *Esthétique*, Presses Universitaires de France, París.

HENAULT, A. (1983), *Narratologie. Sémiotique générale*, PUF, París.

HENRÍQUEZ-SANGUINETTI, C. (1993), "La funcionalidad del grotesco en *La Celestina* y *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre", en M. de Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, pp. 269-274.

HERMANS, H. (1980), "Análisis semiótico de *Noche de Guerra en el Museo del Prado*", en AAVV, *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles. Actas del I Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Gröningen*, pp. 243-258.

—— (1989). *El teatro político de Rafael Alberti*, Universidad de Salamanca.

HOEVELER, D. L. (1978). "*Death of a Salesman*, a psychomachia", en *Journal of American Culture*, 1, pp. 632-638.

HOLLANDER, Robert (1975). "Literary Consciousness and the Consciousness of Literature", en *The Sewanee Review*, 1 (invierno), pp. 115-127.

HORMIGÓN, J. A. (1972). *Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Alberto Corazón Editor, Madrid.

HORNBY, Richard (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg.

HUBERT, Mari-Claude (1988). *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris.

HUGO, V. (1985). *Oeuvres complètes: Critique*, ed. de J. P. Reynaud, R. Laffont, París.

—— (1985a). *Oeuvres complètes: Poésie I*, ed. de Cl. Gély, R. Laffont, Paris.

HUIZINGA, Johan (1987). *Homo ludens*, Alianza, Madrid.

HUTCHEON, Linda (1977). "Modes et formes du narcissisme littéraire", en *Poétique*, 29 (Febrero), pp. 90-106.

IGLESIAS FEIJOO, Luis (1976). "Introducción", en Buero, A., *La tejedora de sueños*, pp. 11-100.

—— (1980). "La actualidad de *Arturo Ui*, de Brecht", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 361-362 (julio-agosto), pp. 330-342.

—— (1982). *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Universidad de Santiago.

—— (1983). "El tiempo en el teatro", en *Actas del coloquio internacional «Semiótica del teatro: el texto y la representación»*, Roma, Instituto Español de Cultura (en prensa).

—— (1986). "Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro", en *Anthropos*, 66-67, pp. 61-66.

—— (1988). "El último teatro de Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, pp. 109-118.

—— (1988a). "Valle-Inclán, entre teatro y novela", en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 7, pp. 65-79.

—— (1990). "Buero Vallejo: un teatro crítico", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 70-88.

—— (1991). "Soñar con los ojos abiertos", en *Teatro español contemporáneo. Antología*, Madrid-México, pp. 91-96.

INGARDEN, R. (1973). *The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, Evanston.

ISASI ANGULO, A. (1974). *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Ayuso, Madrid.

ISSACHAROFF, Michael (1985). *Le spectacle du discours*, José Corti, Paris.

—— (1991), "*Vox clamantis*: l'espace de l'interlocution", en *Poétique*, 87 (septiembre), pp. 315-326.

—— (1993), "Voix, autorité, didascalies", en *Poétique*, 96 (noviembre), pp. 463-473.

JACQUOT, J. (1968), "Craig, Yeats et le théâtre d'Orient", en Jean Jacquot (ed.), *Les Théâtres d'Asie*, Éditions du C. N. R. S., Paris, pp. 271-283.

JANSEN, Steen (1984), "Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un 'modèle' du genre dramatique et sur les *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello", en Schmid, Herta y Van Kesteren, Aloysius (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, John Benjamins Publishing Company, pp. 254-289.

JAUSS, H.-R. (1986), "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", en *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, pp. 133-211.

JEAN, G. (1977), *Le Théâtre*, Seuil, París.

JEREZ-FARRÁN, Carlos (1986), "La estética expresionista en *El público* de García Lorca", en *ALEC*, 11, pp. 111-127.

JONES, Cyril A. (1967), "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España", en *Segismundo*, V-VI, pp. 39-54.

JOST, F. (1988), "La narratologie. Point de vue sur l'énonciation", en Kermabon J., (ed.) *Les théories du cinéma aujourd'hui*, *CinemAction*, pp. 63-66.

—— (1988a), "Propuestas para una narratología comparada", en *Discurso*, 2, pp. 21-32.

JOYCE, J. (1956), *A Portrait of the Artist as a Young man*, Viking Press, New York.

JOUVET, L. (1952), *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris.

KARASEK, H. (1971), "Brecht y el teatro alemán contemporáneo", en *Primer Acto*, 131 (abril), pp. 50-56.

KAWIN, Bruce F. (1982), *The Mind of the Novel. Reflexive Fiction and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton.

KAYSER, Wolfang (1968), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.

—— (1977), "Qui raconte un roman?", en AAVV., *Poétique du récit*, Seuil, París, pp. 59-84.

KERMODE, F. (1967), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press.

KITTO, H. D. F. (1955), *Greek Tragedy: A Literary Study*, Garden City, New York.

KOESTLER, Arthur (1968), "Illusion", en Calderwood, J. L., y Toliver, H. E., *Perspectives on Drama*, Oxford University Press, New York, pp. 237-246.

KOWZAN, Tadeusz (1969), "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Adorno, Th. y otros, *El teatro y su crisis actual*, Monte Avila, pp. 23-60.

—— (1975), *Littérature et spectacle*, Mouton-Éditions Scientifiques de Pologne, Varsovia.

—— (1976), "L'art en abyme", en *Diogène*, 96 (octubre-diciembre), pp. 74-100.

—— (1992), *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris.

KRISTEVA, J. (1981), *Semiotica 1*, Fundamentos, Madrid.

KRONIK, J. W. (1973), "Buero Vallejo's *El tragaluz* and Man Existence in History", en *Hispanic Review*, XLI, pp. 371-396.

KUNER, M. C. (1972), *Thornton Wilder: The Bright and the Dark*, Thomas Y. Crowell Company, New York.

LABRIOLLE, Jacqueline de (1972), *Les «Cristophe Colomb» de Paul Claudel*, Klincksieck, Paris.

LAILLOU SAVONA, J. (1982), "Didascalies as Speech Act", en *Modern Drama*, XXV, 1 (marzo), pp. 25-35.

LARERE, O. (1986), "Sur la memoire au cinéma. A partir de *Nostalghia*", en *Poétique*, 17, 67 (abril), pp. 371-383.

LARUBIA PRADO, F. (1989), "*El tragaluz* de Buero Vallejo: el artista como arquitecto del futuro", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXV, pp. 317-335.

LAUGHLIN, Karen (1985), "Beckett's Three Dimensions: Narration, Dialogue, and the Role of the Reader in *Play*", en *Modern Drama*, 28, pp. 329-340.

LANDRY, J.-M. (1972), "Chronologie et temps dans *Le soulier de satin*", en *Revue des Lettres Modernes*, 310-314, pp. 7-31.

LEE, Sang-Kyong (1985), "The Reception of Classical Japanese Drama in the Theatrical Conceptions of Western-European Stage Directors", en Balakian, Anna (ed.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, I, Garland Publishing Inc, New York y Londres, pp. 320-324.

LE MARINEL, J. (1989), "Du roman au théâtre: l'exemple de l'adaptation des *Frères Karamazov* par Jacques Copeau", en *Revue d'histoire du théâtre*, 3, 163 (julio-septiembre).

LEVIN, H. (1986), *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, Oxford University Press, Oxford.

LEVINSON, Stephen C. (1985), *Pragmatics*, Cambridge University Press.

LEVITT, Paul M. (1971), *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, Mouton, La Haya-Paris.

LINTVELT, J. (1981), *Essai de typologie narrative: le point de vue*, Corti, Paris.

LIOURE, Michel (1971), *L'Ésthétique dramatique de Paul Claudel*, Armand Colin, Paris.

LIPMANN, Stephen (1976), "Metatheater and the Criticism of the *Comedia*", en *MLN*, XLI, pp. 231-246.

LOTMAN, Yuri M. (1982), *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid.

LUKACS, Georg (1966), *La novela histórica*, Ed. Era, México.

—— (1970), *El alma y las formas. La teoría de la novela*, en *Obras completas*, 1, trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona.

LUPERINI, R. y CUEVAS, M. A. (1992), "Introducción", en Pirandello, L., *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Cátedra, Madrid, pp. 9-68.

LUZÁN, I. de (1977), *La Poética o Reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Labor, Barcelona.

MACLEAN, M. (1988), *Narrative as Performance*, Rouletdge, Londres.

MADAULE, J. (1968), *Claudel et le langage*, Desclée de Brower.

—— (1981), *Claudel dramaturge*, L'Arche, París.

MAGAÑA DE SCHEVILL, Y. (1959), "Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo", en *Hispanófila*, 1, pp. 51-58.

MAINGUENEAU, D. (1976), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Hachette, Paris.

—— (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, París.

MANCHADO, Josefina (1984), "Teoría dramática de Alfonso Sastre", en *Caligrama*, I, 1-2, pp. 111-125.

MANCINI, Franco (1986), *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Ed. Dedalo, Bari.

MANNONI, O. (1966), "L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire", en *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, París, pp. 161-183.

MARTÍN, Sabas (1990), "Alberti: teatro abierto", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486 (noviembre-diciembre), pp. 261-273.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983), *La estructura de la obra literaria*, Ariel, Barcelona.

MATHIEU-COLAS, M. (1986), "Frontières de la narratologie", en *Poétique*, 65 (febrero), pp. 91-110.

MAYER, H. (1977), *Brecht et la tradition*, L'Arche, París.

MENDILOW, A. A. (1965), *Time and the Novel*, Humanities Press, New York.

MERCIER-CAMPICHE, M. (1968), *Le Théâtre de Claudel ou la puissance du grief et de la passion*, Pauvert, París.

MEYERHOLD, Vsébolod (1963), *Le Théâtre théâtrale*, trad. de Nina Gourfinkel, Gallimard, París.

MIGNON, Paul-Louis (1986), *Le Théâtre au XX^e siècle*, Gallimard, París.

MILLER, Arthur (1970), "Introduction to the Collected Plays", en *Arthur's Miller Collected Plays*, The Viking Press, New York.

MILLER, D. A. (1981), *Narrative and its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*, Princeton Univ. Press.

MOLES, Abraham A., y E. Rohmer (1972), *Psychologie de l'espace*, Casterman, Tournai.

— (1982). "L'espace, lieu schématique des actions: un budget spatial du théâtre", en *Labyrinthes du vécu. L'espace: matière d'actions*, Librairie des méridiens, París, pp. 95-131.

MOLINA, Ida (1984). "The Dialectical Structure of Buero Vallejo's Multi-faceted Definition of Tragedy", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 113-131.

MORALEDA, P. (1990). "La función focalizadora en el teatro de Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 299-311.

MUKAROWSKY, Jan (1977). "El tiempo en el cine", en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 223-230.

MURRAY, Edward (1990). *Varieties of Dramatic Structure. A Study of Theory and Practice*, University Press of America, Londres.

NAALD, Anje C. Van der (1973). *Alfonso Sastre, dramaturgo de la revolución*, Nueva York, Anaya-Las Américas.

NÄGELE, Rainer (1981). "Peter Handke: The Staging of Language", en *Modern Drama*, XXIII, 4 (enero), pp. 327-338.

NEWBERRY, Wilma (1969). "Aesthetic Distance in García Lorca's *El público*: Pirandello and Ortega", en *Hispanic Review*, XXXVII, pp. 276-296.

NICHOLAS, R. L. (1968). *The Evolution of Technique in the Theater of Antonio Buero Vallejo*, tesis de la Universidad de Oregón, University Microfilms, Michigan.

— (1972). *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*, Hispanófila, Valencia.

— (1992). *El sainete serio*, Universidad de Murcia.

NIEVA, F. (1980). "El espectáculo como técnica de persuasión en Brecht", en *Primer Acto*, 184 (abril-mayo), pp. 29-37.

NOBLE, Beth W. (1958). "Sound in the Plays of Buero Vallejo", en *Hispania*, XLI, 1 (marzo), pp. 56-59.

NOJGAARD, M. (1978). "Tempo drammatico e tempo narrativo. Saggio sui livelli temporalli ne *La dernière bande* di Beckett", en *Biblioteca teatrale*, 20, pp. 65-75.

OBREGÓN, O. (1977). "Introducción a la dramaturgia de Alfonso Sastre", en *Études ibériques*, XII, pp. 19-82.

O'CONNOR, P. W. (1987). "Confrontación y supervivencia en *El tragaluz*", en *Anthropos*, 79, pp. XII-XIII.

— (1988). *Dramaturgas españolas de hoy*, Espiral, Madrid.

— (1988a). "Dos dramaturgas de los ochenta: nuevos horizontes, viejos obstáculos", en Amell, S. y García Castañeda, S. (eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Playor, Madrid, pp. 133-136.

OLIVA, César (1989). *El teatro desde 1936*, en *Historia de la literatura española actual*, 3, Alhambra, Madrid.

ORR, John (1989), *Tragic Drama & Modern Society*, MacMillan, Londres.

ORTEGA Y GASSET, J. (1947), *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, III, Revista de Occidente, Madrid, pp. 353-386.

PACO, M. de (ed.) (1984), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Universidad de Murcia.

—— (1985), "*La taberna fantástica*, tragedia compleja", en *Primer Acto*, 210-211 (septiembre-diciembre), pp. 81-83.

—— (1986), "Estudio preliminar", en Sastre, A., *La taberna fantástica*, Taurus, Madrid, pp. 7-44.

—— (1987), "Buero Vallejo y la tragedia", en *Anthropos*, 79, pp. 56-58.

—— (1988), "El «perspectivismo histórico» en el teatro de Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, pp. 101-107.

—— (1990), "Introducción", en Sastre, A., *La taberna fantástica*, pp. 11-67.

—— (1990a), "Procedimientos formales y simbólicos en el teatro de Buero Vallejo", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 40-58.

—— (1991), "El último teatro de Alfonso Sastre", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 43-47.

—— (de.) (1993), *Alfonso Sastre*, Universidad de Murcia.

PAJÓN MECLOY, E. (1986), *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, Ed. del autor, Madrid.

—— (1987), "La dialéctica de los límites en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en *Anthropos*, 79, pp. 28-31.

PALENQUE, M. (1983), "Las acotaciones de Valle-Inclán: *Luces de Bohemia*", en *Segismundo*, 37-38, Madrid, pp. 131-157.

PALLOTTINI, M. (1983), *La saggistica di Alfonso Sastre. Teoria letteraria e materialismo dialettico (1950-1980)*, Franco Angeli, Milán.

PAPE, W. (1990), "Comic Illusion and Illusion in Comedy: The Discourse of Emotional Freedom", en Burwick, F. y Walter Pape (eds.), *Aeshetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, pp. 229-249.

PARAÍSO, Isabel (1994), *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Cátedra, Madrid.

PARKER, Brian (1966), "Point of View in Arthur's Miller *Death of a Salesman*", en *University of Toronto Quaterly*, 35, pp. 152-169.

—— (1982), "The Composition of *The Glass Menagerie*: An Argument for Complexity", en *Modern Drama*, XXV, 3 (septiembre), pp. 409-422.

PAULHAN, J. (1966), *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*,Gallimard, Paris.

PAVIS, Patrice (1976), *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Les Presses de l'Université de Quebec.

—— (1976a), "Théorie du théâtre et sémiologie: sphère de l'objet et sphère de l'homme", en *Semiotica*, 16, 1, pp. 45-66.

—— (1980), "Pour une esthétique de la réception théâtrale", en Durand, R. (ed.), *La Relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, pp. 27-54.

—— (1982). "L'héritage de P. Szondi pour la sémiologie et la théorie de l'avant-garde théâtrale", en *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, pp. 61-79.

—— (1982). *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Presses Universitaires de Lille.

—— (1983). "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", en *Revue des sciences humaines*, LX, 189 (enero-marzo), pp 51-88.

—— (1983a). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona.

—— (1984). "On Brecht's Notion of Gestus", en Schmid y Van Kesteren (eds.), *Semiotics of Drama and Theater...*, pp. 290-304.

—— (1987). "La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización y de ideologización", en *Discurso*, 1, 1, pp. 27-54.

PAYERAS GRAU, M. (1987), "Complejidad dramática y trasfondo ético en el teatro de Antonio Buero Vallejo (a propósito de dos dramas de intención política)", en *Anthropos*, 79, pp. 58-63.

PENNINGTON, E. (1990), "Metatheatrical Techniques in Alfonso Sastre's *Jenofa Juncal*", en *Gestos*, 10 (noviembre), pp. 77-89.

—— (1993). "Sastre's *Jenofa Juncal*: Cry of the Outcasts", en M. de Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, pp. 285-291.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1993), "Sobre la pragmática del texto teatral: el "hablante dramático básico" en el teatro de Alfonso Sastre", en Bartol Hernández, J. A., García Santos, J. F. y De Santiago Guervós, J. (eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Ed. Universidad, Salamanca, pp. 733-747.

PÉREZ COTERILLO, M. (1986), "Veintitrés estrenos para la historia del teatro español", en *Cuadernos El Público*, 13 (abril), pp. 23-57.

PÉREZ GALLEGO, Cándido (1975), "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro", en Díez Borque, J. M. y García Lorenzo, L., *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, pp. 169-191.

PÉREZ MINIK, Domingo (1964), "Se trata de Alfonso Sastre, dramaturgo melancólico de la revolución", en Sastre, A., *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Taurus, Madrid, pp. 11-35.

—— (1967). "Alfonso Sastre, ese dramaturgo español desplazado, provocador e inmolado", en Sastre, A., *Obras completas*, pp. IX-XXXI.

PÉREZ-STANFIELD, M. P. (1983), *Direcciones de teatro español de posguerra*, Porrúa Turanzas, Madrid.

—— (1989). "El héroe en las «tragedias complejas» de Alfonso Sastre", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 327-335.

PERRY, Menakhem (1979), "Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates its Meanings", en *Poetics Today*, 1, 1-2, pp. 35-64.

PFISTER, Manfred (1984), "Outlines of a Communicative and Pragmatic Theory of the Dramatic Figure", en Coy, J. y Hoz, J. de (eds.), *Estudios sobre los géneros literarios, II (Tipología de los personajes dramáticos)*, Univ. de Salamanca, pp. 11-31.

—— (1988), *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.

PLATÓN (1966), *La République*, trad. de Émile Chambry, Gonthier, Paris.

POLANSKY, Susan G. (1988), "Provocation to Audience Response: Narrators in the Plays of Antonio Buero Vallejo", en *Letras Peninsulares*, I, 2 (otoño), pp. 200-223.

POPKIN, L. B. (1976), *The theatre of Rafael Alberti*, Tamesis Books, Londres.

POUILLON, J. (1946), *Temps et roman*, Gallimard, Paris.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid.

PRINCE, Gerald (1973), "Introduction à l'étude du narrataire", en *Poétique*, 14, pp. 178-196.

—— (1982), *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton Publishers, Berlín.

QUINIOU, Georges-André (1979), "Le spectateur en procès", en Dort, B. y Peyret, J.-F. (eds.) *Bertolt Brecht*, L'Herne, Paris, pp. 108-115.

RACHID HADDAD, Y. (1982), *Art du conteur, art de l'acteur*, Cahiers téatre Louvain.

REIS, C. y A. C. M. LOPES (1987), *Dicionário de narratologia*, Almedina, Coimbra.

REVZINA, O., REVZIN, I. Y. (1975), "A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device", en *Semiotica*, 14, 3, pp. 245-268.

RICE, Mary (1992), *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo*, Peter Lang, New York.

RICOEUR, P. (1983), *Temps et récit*, I, Seuil, Paris.

RICHARDSON, Brian (1987), "«Time is out of joint»: Narrative Models and the Temporality of the Drama", en *Poetics today*, 8, 2, pp. 299-309.

—— (1988), "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage", en *Comparative Drama*, XXII, 3 (otoño), pp. 193-214.

RILLA, Paul (1957), "Théâtre épique ou dramatique", en *Europe*, 133-134 (enero-febrero), pp. 47-52.

RIMMON-KENAN, S. (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, Londres.

ROBERTS, D. (1988), "Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de vanguardia", en Pico, J. (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, pp. 165-187.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1967), "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Olmo", en *Hispanófila*, 31, pp. 43-58.

ROMERO GUALDA, M. V. (1977), *Vocabulario de cine y televisión*, Universidad de Navarra, Pamplona.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.-Cl. (1972), "Narration et signification: un exemple filmique", en *Poétique*, 12, pp. 518-530.

ROSENFELD, Anatol (1965), *O teatro épico*, São Paulo Editôra, São Paulo.

ROUSSET, Jean (1958), "La structure du drame claudélien. L'écran et le face à face", en *Studi Francesi*, 2, pp. 220-230.

—— *Forme et signification*, Seuil, Paris, 1962.

ROZAS, Juan Manuel (1980), "Sobre la técnica del actor barroco", en *Anuario de Estudios Filológicos*, III, pp. 191-202.

—— (1981), "Fuente Ovejuna desde la segunda acción", en Navarro González, Alberto (ed.), *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Universidad de Salamanca, pp. 173-192.

RUBIO, Jesús (1990), "Del teatro independiente al neocostumbrismo", en *Hispanística XX*, 7, pp. 185-202.

RUBIO MONTANER, P. (1990), "Primacía de la focalización en la instancia narrativa", en *Revista de literatura*, LII, 103, pp. 47-66.

RUGGERI MARCHETTI, Magda (1975), *Il teatro di Alfonso Sastre*, Bulzoni, Roma.

—— (1977), "La «tragedia compleja»: bases teóricas y realización en los dramas inéditos de Alfonso Sastre", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, pp. 645-649.

—— (1979), "Introducción", en Sastre, A., *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, Cátedra, Madrid, pp. 11-134.

—— (1981), *Il teatro di Antonio Buero Vallejo e il processo verso la veritá*, Bulzoni, Roma.

—— (1984), "Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 315-326.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1967), *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza Ed., Madrid.

—— (1981), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid.

—— (1984), "De *El sueño de la razón* a *La detonación* (Breve meditación sobre el posibilismo)", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, pp. 327-331.

—— (1989), "Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, pp. 383-388.

SALVAT, R. (1975), "Introducción", en Alberti, R., *Noche de Guerra en el Museo del Prado*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, pp. 13-61.

—— (1988), "El lenguaje escénico de Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, pp. 19-42.

SÁNCHEZ, Roberto G. (1977), "Teatralidad y carpintería teatral: la simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo", en *Cuadernos hispanoamericanos*,

320-321 (febrero-marzo), pp. 394-407 (también en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, 1984, pp. 133-146).

SARRAZAC, J.-P. (1981), *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, L'Aire, Lausanne.

SARTRE, Jean-Paul (1973), *Un Théâtre de situations*, textos recogidos por M. Contat y M. Rybalka, Gallimard, París.

SASTRE, Alfonso (1956), *Drama y sociedad*, Taurus, Madrid.

—— (1958), "Espacio-Tiempo y Drama", en *Primer Acto*, 6 (enero-febrero), p. 13.

—— (1964), "Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica", en *Cargamento de sueños...*, Taurus, Madrid, pp. 139-142.

—— (1964a), "De teatro y dialéctica", en *Primer Acto*, 55 (agosto), pp. 4-12.

—— (1965), *Anatomía del realismo*, Seix Barral, Barcelona.

—— (1965a), "Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia", en *Primer Acto*, 61 (febrero), p. 4.

—— (1970), *La revolución y la crítica de la cultura*, Grijalbo, Barcelona.

—— (1990), "Nota sobre esta obra: por un teatro insumiso", en Sastre, A., *El camarada oscuro. Tierra roja*, Hirugarren Prentxa, pp. 11-12.

—— (1991), "Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Notas para una sonata en mi (menor)", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 18-26.

SCHAEFFNER, A. (1965), "Rituel et prêthéâtre", en AAVV., *Histoire des spectacles*, Gallimard, París, pp. 21-54.

SCHERER, Jacques (1986), *La Dramaturgie classique en France*, A. G. Nizet Éditeur, París.

SCHLEGEL, A. W. (1971), *Cours de littérature dramatique*, Slatkine Reprints, Ginebra.

SCHLUETER, June (1979), *Metafictional Characters in Modern Drama*, Columbia University Press, New York.

SCHMELING, Manfred (1982), *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, París.

SCHMID, Herta y Aloysius VAN KESTEREN (eds.) (1984), *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, John Benjamins Publishing Company.

SCHOLES, R. y R. KELLOGG, (1968) *The Nature of Narrative*, Oxford University Press.

SCHWARTZ, Kessel (1968), "Posibilismo and Imposibilismo. The Buero Vallejo-Sastre Polemic", en *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, 1-2, pp. 436-445.

SEARLE, J. (1982), *Sens et expression*, Minuit, París.

SEGRE, Cesare (1981), "Narratology and Theater", en *Poetics Today*, II, 3, pp. 95-104.

—— (1984), *Teatro e romanzo*, Einaudi Editore, Turín.

SERPIERI, Alessandro (et alt.) (1978), *Come communica el teatro: dal texto alla scena*, Il Formichiere, Milán.

—— (1981), "Toward a Segmentation of the Dramatic Text", en *Poetics Today*, II, 3 (1981), pp. 163-200.

SERRANO, Virtudes (1990), "Tiempo y espacio en la estructura dramática de *La detonación*", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 201-211.

SERREAU,Geneviève (1950), *Bertolt Brecht dramaturge*, L'Arche Edit., Paris.

SIEFFERT, R. (1968), "Le Théâtre japonais", en Jean Jacquot (ed.), *Les théâtres d'Asie*, Éditions du C. N. R. S., París, pp. 133-161.

SITO ALBA, M. (1987), *Análisis de semiótica teatral*, UNED, Madrid.

SOBEJANO, G. (1981), "*Cinco horas con Mario*: de la novela al drama", en Delibes, M., *Cinco horas con Mario (versión teatral)*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 9-132.

SOURIAU, É. (1950), *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, París.

SPANG, Kurt (1991), *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, EUNSA, Pamplona.

STAIGER, Emil (1966), *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid.

STANZEL, Franz (1971), *Narrative Situations in the Novel*, Indiana University Press, Bloomington-Londres.

—— (1984), *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press.

STATES, Bert O. (1985), *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenblogy of Theater*, University of California Press, Londres.

STEINER, G. (1965), *La Mort de la tragédie*, Seuil, París.

STERNBERG, M. (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore-Londres.

STYAN, J. L. (1981), *Modern Drama in Theory and Practice 3. Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge University Press.

SUCHY, Patricia A. (1991), "When Words Collide: The Stage Direction as Utterance", en *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, VI, 1 (otoño), pp. 69-82.

SWIONTEK, S. (1986), "La situation théâtrale inscrite dans le texte dramatique", en AAVV., *Le Texte dramatique. La lecture et la scène*, Wroclav, pp. 97-107.

SZONDI, Peter (1974), *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Éditions de Minuit, París, 1974.

—— (1994), *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Destino, Barcelona.

Théâtre populaire, 14 (julio-agosto 1955).

THIBAUDEAU, Jean (1973), "Pour la lecture de Brecht", en *L'Arc*, 55, pp. 16-17.

THOMASEAU, J. M. (1984), "Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien", en *Littérature*, 53, pp. 79-103.

TOBIN, P. D. (1978). *Time and the Novel. The Genealogical Imperative.* Princeton University Press.

TODOROV, Tzvetan (1966), "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, 127-ss.

—— (1971), *Poétique de la prose*, Seuil, Paris.

—— (1975), *Poética*, Losada, Buenos Aires.

—— (1977), *Théories du symbole*, Seuil, Paris.

TORDAI, Zador (1981), "Woyzeck", en Annie Goldmann y Sami Naïr (eds.), *Essais sur les formes et leurs significations*, Denoël/Gonthier, Paris, pp. 53-80.

TORRES NEBRERA, G. (1982), *El teatro de Rafael Alberti*, SGEL, Madrid.

—— (1990), "Alberti: del teatro político al teatro integrador", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486 (noviembre-diciembre), pp. 245-259.

—— (1990a), "*Caimán* desde el contexto del teatro bueriano", en Cuevas, C. (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, pp. 322-332.

UBERSFELD, Anne (1980), "Notes sur la dénégation théâtrale", en Durand, R., *La relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, pp. 11-25.

—— (1981), *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, Editions Sociales, Paris.

—— (1989), *Semiótica teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid.

URRUTIA, J. (1975), "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral", en Díez Borque, J. M. y García Lorenzo, L. (eds.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona.

USPENSKY, Boris (1973); *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Tipology of a Compositional Form*, Univ. of California Press, Berkeley and

VAN LAAN, Thomas F. (1970), *The Idiom of Drama*, Cornell University Press, Ithaca.

VANOYE, F. (1989), *Récit écrit. Récit filmique*, Nathan, Paris.

VANOYE, F., J. MOUCHON, y J. P. SARRAZAC (1981), *Pratiques de l'oral. Écoute, Communications sociales, jeu théâtral*, Armand Colin, Paris.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (1970), *Critique du roman. Essai sur «La Modification» de Michel Butor*, Gallimard, Paris.

VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael (1957), "La actualidad teatral: *El zoo de cristal* de Tennessee Williams", en *Ínsula*, 130 (septiembre), p. 10.

VELTRUSKY, J. (1977), *Drama as Literature*, The Peter de Ridder Press, Lisse.

VERSINI, Georges (1985), *Le Théâtre français depuis 1900*, P. U. F., Paris.

VICENTE HERNANDO, C. de (1991), "Teoría y crítica de la imaginación: un trabajo de praxis dialéctica (1991)", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 70-74.

VIGEANT, L. (1989), "Le théâtre avec ou sans drame", en Camerlain, L. y Vigeant, L., *Le texte emprunté, Jeu. Cahiers de théâtre*, 53, 4 (diciembre), pp. 27-31.

VILLANUEVA, D. (1989), "La unidad de tiempo en la novela", en *Le Temps du récit*, Casa de Velázquez, Madrid, pp. 127-145.

—— (1992), *Teorías del realismo literario*, Instituto de España/Espasa Calpe, Madrid.

VILLEGAS, J. (1967), "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español", en *Anales de la Universidad de Chile*, LXXV, 141-144, pp. 27-45.

—— (1975-1976), "Acción dramática y disposición temporal en *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre", en *Explicación de Textos Literarios*, IV, 2, pp. 121-133.

—— (1982), *Interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books, Ottawa.

—— (1988), "1949-1955: lo social, una categoria superior a lo artistico", en *Cuadernos El Público*, 38 (diciembre), pp. 39-47.

—— (1991), "Humor, sexualidad y desengaño en la *Celestina* de Alfonso Sastre", en *Anthropos*, 126 (noviembre), pp. 57-59.

VISWANATHAN, J. (1985), "Distanciation et distance esthétique", en Balakian, Anna (ed.), *Proceedings on the Xth. Congress of the International Comparative Litterature Association*, Garland Publishing, New York, pp. 262-268.

WARNING, R. (1979), "Pour une pragmatique du discours littéraire", en *Poétique*, 39, pp. 329-337.

WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London.

WEINGARTEN, Barry E. (1984), "Dramatic Point of View and Antonio Buero Vallejo's *La fundación*", en *Hispanic Journal*, 5, pp. 145-153.

WEINRICH, H. (1974), *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Gredos, Madrid.

WELLEK, R. y R. WARREN (1971), *La Théorie littéraire*, Seuil, Paris.

WILDER, Thornton (1964), "Some Thoughts on Playwriting", en Corrigan, Robert W. y Rosenberg, James L. (eds.), *The Context and Craft of Drama. Essays on the Nature of Drama and Theatre*, Chandler Publishing Company, Scrauton.

WILLET, J. (1967), *The Theater of Bertolt Brecht: A Study on Eight Aspects*, Methuen, Londres.

WILLIAMS, Raymond (1975), *El teatro de Ibsen a Brecht*, Ed. Península, Barcelona.

WILSON, Robert R. (1984), "Narratives, Narrators, and Narratees in *Hamlet*", en *Hamlet Studies*, 6, 30-40.

WITTIG, Susan (1974), "Toward a Semiotic Theory of the Drama", en *Educational Theatre Journal*, 26, pp. 441-454.

WORTHEN, W. B. (1992), *Modern Drama and the Rhetoric of Theater*, University of California Press, Los Angeles/Oxford.

YACOBI, Tamar (1987), "Narrative Structure and Fictional Mediation", en *Poetics Today*, 8, 2, pp. 335-372.

YXART, José (1987), *El arte escénico en España*, Alta Fulla, Barcelona.

ZAHAREAS, Anthony (1968), "The Absurd, the Grotesque and the Esperpento", en Zahareas, A. (ed.), *An Appraisal of His Life and Works*, Las Americas Publishing Company, New York, pp. 78-108.

ZATLIN, Phyllis (1990), "Brecht in Spain", en *Theatre Studies*, 10, pp. 57-66.

ZELLER, L. L. (1980), "Introducción", en Muñiz, C., *El tintero...*, pp. 11-31.

المحتويات

رقم الإيداع ١٤١٤٣ / ٢٠٠٣
I. S. B. N.
977 - 305 - 541 - 8
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0449136